MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 480 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lasonatepourclav00mich

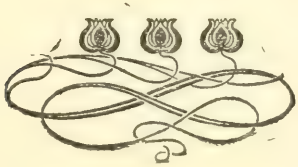
LA SONATE POUR CLAVIER AVANT BEETHOVEN

Henri MICHEL

La Sonate pour Clavier

Avant Beethoven

(Introduction à l'étude des Sonates pour piano de Beethoven)



AMIENS
IMPRIMERIE YVERT & TELLIER

1907

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

AVANT-PROPOS

Les notes d'où cette étude est extraite ont fourni la matière de cinq conférences, avec auditions musicales, qui ont été données à Amiens au printemps de 1907 (1). J'ai conservé à dessein dans leur rédaction la forme familière de la causerie, et je dois prévenir le lecteur qu'il ne trouvera assez souvent dans les pages qui suivent qu'un travail d'adaptation. Tout ce qui est érudition, en particulier, y est matière d'emprunt. J'ai tâché simplement de ne puiser qu'aux meilleures sources, et j'ai mis très librement à profit, en les complétant et parfois en les corrigeant l'un par l'autre, les travaux des critiques français, allemands et anglais qu'il m'a été permis de consulter.

La contribution personnelle de l'auteur consiste surtout dans l'exposé des faits et des idées, qu'il s'est efforcé de rendre aussi clair et vivant que pos-

(1) Qu'il me soit permis de remercier une fois encore Madame Desfeuilles de son précieux concours. Son talent de pianiste, si ferme et si sûr, a fait l'intérêt de ces causeries. Je crains bien que, privées ici de leur illustration musicale, elles ne perdent, avec tout leur charme, le meilleur de leur sens.

sible, dans les jugements portés sur certaines œuvres et dans quelques aperçus d'esthétique générale.

Sans multiplier les références ni les citations des emprunts nombreux et très fragmentaires qu'il me serait difficile de distinguer moi-même avec précision du contexte où ils sont mêlés, il me suffira, je pense, de joindre à de si explicites déclarations la liste des principaux ouvrages modernes utilisés.

Cette histoire sommaire de la sonate pour clavier avant Beethoven n'a d'ailleurs d'autre objet que de préparer à comprendre mieux les sonates pour piano du grand musicien. Et l'étude des sonates de Beethoven, s'il m'arrivait de l'entreprendre, ne serait pas non plus un travail de pure analyse musicale pour lequel la compétence me ferait trop visiblement défaut. Je l'imagine plutôt comme une sorte d'essai psychologique sur l'émotion individuelle. La musique est l'art qui imite ou traduit le mieux les sentiments les plus intérieurs de l'âme humaine en ce qu'ils ont d'unique et d'inexprimable ; et dans l'œuvre de Beethoven, mieux que dans toute autre, s'éclairent par instants ces régions profondes de la conscience, cet « élan originel » de la vie et de la pensée si subtilement étudiés par l'un des plus éminents penseurs de ce temps (1).

De tels travaux, je le sais, trouvent grâce malaisément auprès d'une intransigeante critique. Mais, après tout, il n'en va pas de la musique autrement que des autres arts : ses procédés et ses moyens

(1) *M. H. Bergson. Les Données immédiates de la conscience.— Matière et Mémoire. — L'évolution créatrice.*

font très justement l'objet d'intéressantes études qui réclament de leurs auteurs des connaissances techniques approfondies auxquelles je ne prétends pas. L'œuvre et la pensée des maîtres appartiennent pourtant à tous. Quiconque en a senti la beauté ou a cru en saisir le sens est reçu à apporter sur elles le témoignage de ses réflexions.

Principaux ouvrages modernes utilisés :

SHEDLOCK (J.-S.). The pianoforte sonata. *London*, 1895.

HADOW (W.-H.). The Oxford history of music. Vol. V. The viennese period, by W.-H. Hadow. *Oxford*, 1904.

LAVOIX. Histoire de l'instrumentation depuis le xve siècle jusqu'à nos jours. *Paris*, 1878.

— Histoire de la musique. *Paris*, s. d.

WECKERLIN. Bibliothèque du Conservatoire... Catalogue bibliographique. *Paris*, 1885.

FÉTIS (F.-J.). Biographie universelle des musiciens... *Paris*, 1860-1865.

COMBARIEU. Les origines de la Symphonie. *Revue musicale*, 1903.

PÄSLER (Karl). Johann Kuhnaus Klavierwerke. Herausgegeben von Karl Päsler. *Leipzig*, 1901 (Introduction).

ROLLAND (Romain). Le Roman comique d'un musicien allemand (Joh. Kuhnau). *Revue de Paris*, 1er *Juillet* 1900.

— Les Sonates de Kuhnau. *Revue musicale*, 1902.

BITTER (C.-H.). Carl-Philipp-Emanuel und Wilhelm-Friedemann Bach und deren Brüder. *Berlin*, 1868.

POHL (C.-F.). Joseph Haydn. *Berlin*, 1875-1882.

JAHN (Otto). W.-A. Mozart. *Leipzig*, 1889-1891.

WILDER (Victor). Mozart. L'Homme et l'Artiste. *Paris*, 1885.

WYZEWA (Th. de). La Jeunesse de Mozart. *Revue des Deux-Mondes*, 1er Avril, 1er Novembre 1904.

CURZON (Henri de). Lettres de W.-A. Mozart. Traduction compléte avec une introduction et des notes. *Paris*, 1888.

PRIEGER (Erich). Friedrich-Wilhelm Rust. Ein Vorgänger Beethoven's. *Köln*, 1894.

RUST (Wilhelm). Sonate D dur für clavier oder Fortepiano von F.-W. Rust... herausgegeben... von Professor Dr Wilhelm Rust. *Leipzig*, 1891. (Notice signée Wilhelm Rust, placée en tête de la Sonate).

(Première conférence)

Mesdames, Messieurs,

C'est le privilége de la musique d'être, parmi les arts, à la fois le plus expressif et celui qui est lié le plus étroitement à la plus abstraite des sciences. « Le charme de la musique, dit Leibniz, ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte, dont nous ne nous apercevons pas, et que l'âme ne laisse pas de faire, des battements ou vibrations des corps sonnants, qui se rencontrent par certains intervalles. » — « La musique, dit Schopenhauer, est la voix de toutes les passions humaines ; joie et tristesse, crainte et espérance y sont exprimées en nuances infinies. »

La définition de Leibniz est des plus justes, puisque tout dans la musique, le rythme, la mesure, la hauteur des sons, la tonalité, peut s'exprimer par des nombres, si bien qu'un morceau de musique n'est qu'un système très complexe de rapports numériques. Ces rapports numériques notre oreille ne les perçoit pas, ou elle ne perçoit que bien vaguement les plus apparents d'entre eux. Ce que nous saisissons c'est l'ensemble harmonieux qui en est le résultat ou, pour mieux dire, la traduction sonore. La musique est donc bien un exercice d'arithmétique,

une sorte de calcul mental inconscient. Aussi, les anciens philosophes grecs, et tout le moyen âge après eux, firent-ils de la musique presque une science qu'ils situaient entre l'astronomie et l'arithmétique. Pour n'en donner qu'un exemple, citons l'ouvrage de Boèce : *Arithmetica*, *Geometria et Musica* (Venise, 1492). Sans remonter si haut, nous devons reconnaître que, pour nous aussi, une part importante du plaisir musical naît des rapports harmonieux des sons, de la variété des rythmes, de l'enchaînement des phrases, de leur opposition ou de leur génération réciproques, sorte d'architecture mouvante et changeante, qui toujours se forme et se déforme, se détruit et se reconstruit. Cette architecture vaut par ses proportions, par la beauté et la variété de sa symétrie, là même où l'émotion — au sens ordinaire du mot — est absente.

Mais la définition de Schopenhauer, « la musique est la voix de toutes les passions », n'est pas moins exacte et sa vérité apparaît si bien d'elle-même, qu'il est à peine besoin d'y insister. La musique est si bien faite pour exprimer les sentiments de l'âme humaine, que dans toute parole passionnée nous mettons inconsciemment un élément musical : c'est le débit qui s'alourdit ou se précipite; c'est la voix qui s'élève dans la colère, ou s'abaisse dans la supplication, ou se fait chuchotteuse et discrète pour la confidence. L'accentuation que nous donnons aux mots est aussi un effort pour leur faire exprimer musicalement quelque chose de nous-même que leur sens abstrait ne contient pas. Les mots d'une langue sont à tout le monde, ils expriment, comme disent

les philosophes, des concepts, des idées communes; mais la musique que nous y mettons est individuelle; elle n'appartient qu'à nous.

Il n'est donc pas surprenant que la musique, si propre qu'elle est à traduire les émotions dans leurs plus fines nuances, devienne de plus en plus, au cours de son progrès, l'art aérien et fluide par excellence, l'art d'intimité et de liberté, de charme et de passion, que chérissent par dessus tous les autres arts les âmes d'une sensibilité plus délicate ou plus frémissante.

Je n'ai jamais eu de chagrin, a dit, comme on sait, Montesquieu, qu'une heure de lecture n'ait dissipé. C'est pourtant un fait d'expérience, qu'à certains moments de la vie, dans les heures douloureuses, découragées, et peut-être aussi dans quelque grande joie, toutes les fois que nous éprouvons une dépression ou une excitation intérieures, la lecture nous est importune ou pénible et ne parvient pas à nous distraire de nous même. Il n'est pas jusqu'à la poésie qui ne paraisse indiscrète et vaine. Ce sont toujours des mots, de ces mots faux et blessants dont parle le triste Hamlet. Et c'est alors que la musique, qui sait tout dire sans rien profaner ni trahir, la musique qui ne ment jamais, parce qu'elle n'affirme jamais rien, nous fait sentir son précieux bienfait.

Voilà donc deux façons bien différentes de considérer la musique. Elles ne sont pas contradictoires, et rien ne nous oblige à faire entre elles un choix exclusif. Mathématique par sa forme et par les moyens qu'elle emploie, la musique est expressive, ou est apte à le devenir, par le sens profond qu'elle enferme,

par son action sur les âmes et son aptitude merveilleuse à identifier le mouvement, l'instabilité qui est en elle, à cet autre mouvement qui est le fond mystérieux de la sensibilité humaine. A parler avec précision, c'est parce qu'elle est un mouvement que la musique est à la fois le plus mathématique et le plus pathétique de tous les arts.

Que faut-il entendre exactement par l'expression en musique? D'où vient cette profondeur, cette étrangeté d'émotion qui émane des grandes œuvres? Comment se fait-il que nous en éprouvions l'effet sans pouvoir nous la définir? D'où vient l'impuissance du langage, l'inaptitude des mots, à traduire avec un peu de précision ce que la musique nous fait sentir avec tant de force et dont il ne reste, après, rien à dire? Ce sont là des questions prématurées au début de ces causeries. L'étude des sonates pour piano de Beethoven est l'un des chemins qui paraît le plus propre à nous y ramener. Si vraiment il y a dans la musique un certain secret qui nous échappe, peut-être est-ce en écoutant d'un cœur attentif les sonates de Beethoven que nous avons le plus de chance de le surprendre.

Quelques uns, parmi les plus grands maîtres, — Bach, Haendel, Wagner, — ont pu égaler Beethoven par l'abondance de l'inspiration et la beauté souveraine de la forme. Chacun d'eux a créé un monde à l'image de sa pensée et de ses rêves, monde qui se suffit à lui-même et ne souffre pas de comparaison. Mais, à coup sûr, Beethoven est le plus pathétique des musiciens; mieux que tout autre il a façonné la souple matière sonore à exprimer la plus profonde,

la plus passionnée, la plus héroïque des âmes. Ce qui distingue l'art Beethovenien c'est qu'il est essentiellement personnel et lyrique. Tout y vient de l'intérieur, tout y naît spontanément du centre invisible d'un cœur humain. S'il s'élève à l'universel, ce n'est jamais par une vue abstraite, par une construction de la pensée ou de l'imagination poétique, — comme il arrive chez Wagner ; ce n'est pas non plus, — comme chez Bach, — parce qu'il est la voix d'une foule dont il magnifierait la croyance ou le rêve épars en des millions d'âmes ; c'est au contraire parce qu'étant l'expression directe d'une solitaire conscience, il se trouve l'être aussi de l'univers moral qui a son foyer en elle. L'émotion de l'individu s'égale à l'émotion de l'espèce. L'extrême particularité d'une telle inspiration est la raison secrète du sens infini dont elle est pleine.

Ce qu'il faut donc chercher dans l'œuvre de Beethoven, c'est avant tout Beethoven lui-même. Aussi la biographie de l'artiste ne peut-elle ici être indifférente et ne doit-on pas la séparer de l'étude de l'œuvre. Non pas qu'il faille expliquer servilement l'une par l'autre : les inspirations du génie, même quand elles semblent parfois prolonger les évènements de la vie, les dépassent infiniment. Mais, chose bien différente, il faut confronter l'œuvre et la vie et remonter en quelque sorte un double chemin, pour entrevoir au point commun de leur origine le centre unique et seul précieux qui explique à la fois dans l'homme l'idéal et le réel, — toute sa profonde personnalité.

A cet égard, rien dans l'œuvre de Beethoven n'est

plus significatif que les sonates pour piano. D'abord leur grand nombre fait qu'elles sont comme échelonnées au long de la vie du maître et qu'elles en marquent toutes les étapes. Nous trouvons rarement plus de trois années d'intervalle entre deux sonates consécutives, et l'on peut, de l'une à l'autre, suivre presque sans lacune tout le cours de l'existence de Beethoven et l'évolution de sa pensée. Puis, la sonate pour piano, telle du moins que la comprit Beethoven, présente, semble-t-il, plus que toute autre forme musicale, ce caractère d'intériorité et de personnalité dont je parlais à l'instant. L'œuvre symphonique, confiée aux voix puissantes et multiples de l'orchestre, s'adresse à une foule. Le quatuor plus secret est pareil à un entretien d'amis où s'échangent des confidences ; il est fait pour un groupe restreint d'auditeurs qui sont presque des initiés : c'est de la musique de chambre. Mais la sonate pour piano, la sonate Beethovenienne, ne s'adresse vraiment à personne. Le musicien est là comme en face de lui-même, seul avec son rêve. Elle est, en musique, la méditation solitaire, le retour de l'âme sur elle-même. De là sans doute la prédilection de Beethoven pour cette forme où se plaisait son indépendance et la solitude ardente de sa pensée. A vrai dire, la plupart des œuvres de Beethoven sont comme des sonates élargies. « Il fut et resta, dit Wagner, un compositeur de sonates ; car, pour les meilleures de ses compositions, la forme fondamentale de la sonate a été le voile à travers lequel il regarda dans le royaume des sons » (1).

(1) *Richard Wagner. Beethoven, trad. de Henri Lasvignes.* Paris, 1902.

Mais, avant d'étudier de près la sonate beethovenienne, il convient pour mieux la comprendre de parcourir rapidement l'histoire de la sonate pour clavier avant Beethoven. Ce ne sera, bien entendu, qu'une esquisse rapide, et nous ne nous arrêterons avec un peu d'insistance que sur quelques maîtres plus particulièrement intéressants ou moins connus : Jean Kuhnau, contemporain de Bach et de Haendel, qui fut le créateur de la sonate pour clavier, Emmanuel Bach qui lui donna sa forme classique, Haydn, Mozart, Frédéric-Wilhelm Rust qui semble avoir pressenti avant Beethoven tout ce qu'on pouvait faire exprimer à la sonate d'émotion et de vie intérieure.

Cette introduction fera l'objet de nos entretiens de cette année. Si le plaisir que vous aurez à entendre Mme Desfeuilles vous fait oublier la longueur d'un commentaire souvent ingrat, si la musique fait passer le discours ; et s'il arrivait que, l'une aidant l'autre, vous ayez pris quelque intérêt à ces séances, peut-être pourrions-nous l'an prochain commencer l'étude qu'elles annoncent et qu'elles préparent. De toute façon et sans préjuger de l'avenir, il importait de bien préciser qu'en esquissant l'histoire de la sonate avant Beethoven, ce sont les sonates pour piano de Beethoven que nous avons en vue. Elles sont le but vers lequel nous nous dirigeons et le véritable sujet — le sujet intérieur et implicite — de ces causeries.

Qu'est-ce qu'une sonate ? Le plus souvent on désigne par ce mot une œuvre écrite pour un seul

instrument, ou pour deux, piano et violon, par exemple. Mais en réalité la sonate est une forme spéciale de la musique instrumentale, la plus parfaite et la plus typique de toutes. Pour trois instruments on l'appelle *trio*, pour quatre *quatuor* et la symphonie est une « sonate d'orchestre » (Lavignac). Sous tous ces aspects différents, on retrouve un plan identique ; la forme intérieure et organique reste la même, ou à peu près. Ceci n'a rien d'étonnant car l'origine de la sonate se confond avec celle de la musique instrumentale en général. La sonate, au sens étymologique et primitif, c'est la musique destinée à sonner sur les violons ou sur les clavecins, par opposition à la cantate qui est chantée par les voix humaines. Il semble donc qu'on ait donné au mot sonate trois significations successives. Selon le sens le plus général et le plus ancien, une sonate n'est rien autre qu'un morceau de musique confié aux instruments. Pris ensuite dans une acception plus étroite et plus précise, ce mot ne tarda pas à être réservé, par une évolution toute naturelle, à ce que l'on considéra comme la *forme* par excellence de la musique instrumentale, quelle que fût d'ailleurs la nature des instruments et leur nombre. Enfin le sens actuel est une restriction nouvelle du précédent, par l'usage qui prévalut dès la fin du XVIIIe siècle de ne plus appeler couramment sonates que les œuvres écrites pour un ou deux instruments. Cette restriction n'est pas heureuse. Elle a créé dans le vocabulaire musical une ambiguité assez incommode qui nous force à distinguer continuellement la forme-sonate de la sonate elle-même.

Voyons maintenant quelle est l'origine à la fois de la sonate et de la pure musique instrumentale, avec laquelle elle se confondit au début. Il ne faudrait pas croire, en effet, que cette pure musique — musique de chambre ou de concert — est un genre premier qui a toujours existé ou qui est né spontanément, créé en quelque sorte de toutes pièces. Le plus admirable des arts est aussi le dernier venu, et il n'a conquis son indépendance et son individualité qu'après une assez longue évolution.

Primitivement — pendant le moyen âge — la musique instrumentale était toujours associée soit au chant, soit à la danse, soit encore (mais ceci nous intéresse moins) à une représentation dramatique, à un *mystère,* ou à une action réelle, comme un tournoi, ou l'entrée d'un prince dans une ville.

Dans les cérémonies du culte elle accompagnait et soutenait les voix, les reliait entre elles en comblant le vide des pauses, et servait aussi à les maintenir dans le ton. C'est l'orgue qui était là l'instrument le plus habituel et le plus important. Il y eut pourtant, à côté de l'orgue, un orchestre liturgique, dont le rôle, à la vérité, fut pendant longtemps très secondaire. Il ne commença à prendre quelque importance que vers la fin du XVIe siècle. Dans la vie profane, la musique instrumentale servait surtout à rythmer les danses. Elle en marquait le mouvement, en réglait le jeu, en soulignait les gestes, et leur communiquait un charme, une chaleur et une précision qui leur eussent fait défaut sans elle.

Mais peu à peu, à mesure que s'idéalisait le goût, que la culture s'affinait, et aussi à mesure que se

perfectionnait la facture des instruments, on s'aperçut que le concert instrumental avait sa beauté propre qui subsistait toute entière quand parfois le chant se taisait ou que s'arrêtaient les danseurs. On prit alors l'habitude de faire sonner ces instruments pour le seul plaisir délicat de les entendre et d'exécuter la musique d'accompagnement ou de danse en dehors des circonstances pour lesquelles elle était faite. C'est ainsi que, par une évolution dont il serait trop long de marquer toutes les étapes, la musique de chant et la musique de danse se sont désaffectées peu à peu de leur objet, libérées de leur servitude, pour aboutir, vers la fin du XVIe siècle, à la pure musique instrumentale.

A cette époque de transition, les morceaux de chant se jouaient aussi par les instruments sans qu'on jugeât nécessaire de rien changer aux parties. Tel motet par exemple ou tel madrigal pouvait être chanté à quatre voix par soprano, alto, ténor et basse, ou être joué par une flute, une viole, un trombone et une basse. — Le même rapport existait aussi entre la musique instrumentale et la danse. M. Combarieu (*Les origines de la symphonie*) cite, entre autres, l'ouvrage suivant : « Recueil de danseries contenant presque toutes sortes de danses comme pavanes, pass'emeses, allemandes, gaillardes, branles et plusieurs autres, accomodées aussi bien à la voix comme aux instruments musicaux. Anvers, 1583 ». Et il ajoute : « La lecture de ce titre nous avertit que les trois formes musicales, chant, danse, musique instrumentale, s'engendrent mutuellement... » Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que ce titre soit

une exception. Il y eut vers la fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe une foule de recueils analogues. Nous saisissons là sur le vif une substitution *ad libitum* de la musique instrumentale à la musique vocale et à la danse, séparation encore toute facultative, séparation à l'amiable qui laisse prévoir le divorce prochain.

Il était essentiel de remonter jusqu'à cette double origine pour bien comprendre l'évolution de la sonate et la raison d'être de sa forme. Que devint en effet la musique instrumentale séparée du chant religieux (1), ou, mieux encore, s'y substituant par une sorte de transfert de la musique vocale aux instruments ? Elle devint la sonate d'église, *sonata da chiesa*, d'un style grave, d'un sentiment religieux et profond. Son origine explique la perfection à laquelle elle atteignit dès ses premiers essais, puisqu'elle se trouvait hériter de toute la technique riche et complexe d'un art déjà vieux de plusieurs siècles et qui avait produit des chefs d'œuvre. Et ceci fait également comprendre quelques uns des caractères essentiels de la sonate symphonique à ses débuts, par exemple la prédominance du style en imitations et d'une écriture plus ou moins rigoureusement fuguée qui était si évidemment empruntée à la mu-

(1) Du chant religieux, surtout, mais aussi du chant profane, sous forme de madrigaux, canzoni, canzonette *da cantare osia da suonare*. Toutefois le chant profane paraît avoir eu une influence moins directe sur la formation de la sonate primitive. C'est par l'intermédiaire des airs de danse — dont beaucoup dérivaient eux-mêmes d'anciennes chansons — que cette influence s'exerce le plus souvent.

sique vocale qu'on disait, comme on dit encore, une fugue à trois ou quatre *voix*. En d'autres termes, tout l'art de la fugue et tout le style en contrepoint est d'origine vocale. Mais en s'adaptant à ce milieu de l'instrumentation les formes abstraites de la musique ne tardèrent pas à s'y modifier A mesure qu'on découvrait mieux les ressources imprévues que cette condition nouvelle ouvrait à l'inspiration musicale et qu'on sentait mieux aussi les limites qu'elle lui imposait, la symphonie dégageait peu à peu son originalité, et les progrès de l'instrumentation l'éloignaient de plus en plus de ses origines vocales.

Que devint la musique instrumentale séparée de la danse ? A une première période de son développement, elle fut tout simplement un air de danse que l'on écoute sans danser. C'était dans les fêtes privées, pendant les festins, que ces danses de concert trouvaient surtout leur emploi. Souvenez-vous, par exemple, des Noces de Cana, de Véronèse. On y voit autour d'une vaste table, François Ier, Charles Quint, Soliman entourés d'une cour de seigneurs et de dames, puis au premier plan du tableau, devant la table, un groupe de musiciens parmi lesquels Véronèse lui-même fait sa partie sur la viole et Titien sur la basse. Que joue cet orchestre fantaisiste et somptueux ? N'en doutez pas. A l'attitude on reconnaît la musique. De même que nous *entendons* les enfants chanteurs de Della Robbia lancer vers l'ogive fleurie une antienne à voix alternées, ou s'essayer peut-être au contrepoint, fruste encore, d'un organum ou d'un motet, nous pouvons être sûrs

que ces beaux joueurs de flûte et de viole font sonner sur leurs instruments quelque gaillarde légère ou quelque langoureuse sarabande. Et tout à l'heure, sans doute, les convives princiers qui les écoutent distraitement vont danser avec force révérences et cérémonies, sur ces mêmes airs qui leur servent ici de musique de table.

Cependant, par un phénomène analogue à celui que nous avons constaté tout à l'heure à propos de la musique d'église, une différentiation dut se produire très vite entre les airs de danse qui étaient composés spécialement pour être dansés et ceux qui étaient écrits pour le concert. Ceux-ci réclamaient naturellement une écriture plus savante, une matière musicale plus riche et mieux élaborée, et ils n'exigeaient pas la même carrure ni la même simplicité de rythme. C'est la différence que nous trouvons encore de nos jours entre les valses et les mazurkas qui servent à faire danser et celles de Schubert ou de Chopin, par exemple, qui ne rythment plus que l'invisible mouvement des pensées, le « langoureux vertige », comme dit le poëte, des souvenirs ou des rêves. M. Combarieu les appelle, d'une expression très juste et très suggestive des « danses d'idées ».

Pour en revenir aux origines, il importe de rappeler que toutes ces danses anciennes, qui ont eu une influence si marquée sur les formes de la musique instrumentale, étaient pour la plupart ce qu'on nommait des *danses basses*, c'est-à-dire des danses où les pas étaient glissés, et où les pieds ne quittaient point le sol. Malgré leur origine populaire, elles consistaient donc en saluts, en révérences, en pas et en

tours, le tout formant un ensemble d'évolutions parfaitement réglées, qui se répétaient plusieurs fois. Et ceci explique l'importance qu'ont gardé jusques dans les formes les plus savantes de la sonate le retour et l'enchaînement des thèmes. Cette ordonnance symétrique, si propice d'ailleurs au développement psychologique et musical, n'est qu'une transposition ou qu'un souvenir lointain de la symétrie de la danse.

A propos de danseries, je ne puis résister au plaisir de vous citer les dernières lignes d'un charmant dialogue sur la chorégraphie paru à Langres en 1589 sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau, anagramme de Jehan Tabourot. Le livre est assez rare. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un exemplaire de la 2e édition (1). Voici comme il se termine : « Cependant practiquez les dances honnestement et vous rendez compagnons des planettes qui dancent naturellement et de ces nymphes que Marcus Varron dit avoir veu en Lydie sortir d'un estang au son des fluttes, dancer, puis rentrer dedans leur estang ; et, quand vous aurez dancé avec vostre maistresse, vous vous remetrez dedans le grand estang de vostre estude, pour y profitter, comme je prie Dieu vous en donner la grace ».

(1) *Orchesographie, Metode et Teorie en forme de discours et Tablature pour apprendre à dancer, battre le tambour en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnestes exercices, fort convenables à la jeunesse, affin d'estre bien venu en toute joyeuse compagnie et y monstrer sa dextérité et agilité de corps, par Thoinot Arbeau, demeurant à Lengres. Lengres, 1596.*

Pour nous, au contraire, il est temps, je crois, de sortir un moment de l'étang de notre étude pour nous plonger dans le beau lac de la musique. Madame D. va nous faire entendre, à titre d'exemple, deux de ces danses anciennes dont nous venons de parler. La première est une pavane écrite pour le clavecin par Orlando Gibbons, l'un des plus anciens maîtres de cette école anglaise des XVIe et XVIIe siècles dont Henry Purcell fut le représentant le plus éminent. L'autre est une gaillarde de Girolamo Frescobaldi, compositeur Ferrarais de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle. Celle-ci, que M. Diemer a transcrite pour le piano, fut composée pour clavecin, viole de gambe, viole d'amour et vielle.

Dès qu'on eut pris un certain plaisir à écouter cette musique de danse, on eut bien vite l'idée, afin de varier et de prolonger le concert, de réunir à la suite dans une même œuvre des airs de différentes danses, qui prenaient ainsi, par le contraste des rythmes, des mouvements et de la mesure, un intérêt musical et déja psychologique, une valeur d'art, que ne pouvait avoir au même degré chacun de ces airs isolé. C'est ce qu'on nomma une *Partita* ou une *Suite*, genre qui fut longtemps en grande faveur et qui produisit des œuvres remarquables, comme les fameuses Suites de Bach et de Haendel. L'usage était de réunir dans une même Suite les danses les plus caractéristiques des différents pays de l'Europe, et l'on imagine sans peine les éléments de couleur et de variété qui pouvaient naître de leur contraste.

Une Suite se composait ordinairement d'un prélude et de quatre danses, l'*Allemande*, dont le nom indique l'origine, la *Courante* qui est italienne, la *Sarabande* qui est espagnole et la *Gigue* qui vient d'Angleterre ou d'Ecosse. Assez souvent aussi on y joignait une danse française, *Gavotte*, *Passepied*, *Rigaudon* ou *Bourrée;* et quelquefois un *Aria* y remplaçait une danse. Chacun de ces types avait sa physionomie propre aisément reconnaissable. La tonalité donnait seule, au début, un peu d'unité à l'ensemble, et encore, dans la pratique, ne s'astreignait-on pas à en tenir compte très rigoureusement.

Les Suites les plus anciennes furent écrites pour la symphonie. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'on en composa pour le clavecin. C'est une de celle-ci que vous allez entendre. Elle comprend selon l'usage un prélude, qui est ici dans un mouvement de chaconne, une allemande, une courante et une sarabande. Mais l'ordinaire gigue finale y est remplacée par un aria. L'auteur de cette exquise composition est Jean Kuhnau. Je ne vous en dirai rien, puisqu'il fera l'objet de notre prochaine causerie.

Cette œuvre, d'un caractère très simple, est d'une fraîcheur, d'une sincérité naïve tout à fait charmantes. Le style en est encore un peu ténu ; il ne faut pas chercher dans les courtes pièces qui la composent une richesse et une ampleur de développement qu'elles ne sauraient comporter. Il est intéressant de la comparer à l'une de ces admirables Suites de Bach qui marquent la perfection et l'achèvement d'un genre qui ne leur survécut guère.

C'est maintenant que Madame D. devrait nous faire entendre cette Suite ; mais comme il est sage de réserver pour la fin ce qu'on a de meilleur, vous voudrez bien me laisser discourir quelques instants encore, et nous nous séparerons tout à l'heure en emportant avec nous la bénédiction du vieux Bach.

A mesure qu'on perdit de vue davantage l'origine de la Suite, qu'on oublia la psychologie rudimentaire et un peu banale que met en action le jeu de la danse, et qu'on voulut faire servir cette musique de divertissement à l'expression de sentiments plus subtils, d'un ordre à la fois plus complexe et plus élevé, on fut amené à faire un tout organique de cette succession de pièces différemment rythmées. C'est ainsi que naquit parallèlement à la sonate d'église, la sonate symphonique de chambre, *Sonata da camera*, issue directement de la Suite, comme celle-ci était née de la danse.

Entre ces trois genres voisins, la sonate d'église, la sonate de chambre et la Suite, les emprunts réciproques et, si l'on peut dire, les croisements étaient continuels, si bien qu'il n'est pas toujours facile de les distinguer nettement et de tracer entre eux une ligne de démarcation bien précise. Dans ces temps primitifs de la musique instrumentale, toutes les formes se cherchent en tâtonnant, s'ébauchent et hésitent longtemps à se spécifier. On rencontre là cette même indétermination des genres qu'on trouve également au début des littératures, — confusion pleine de promesses, travail mystérieux d'une pensée qui s'organise obscurément sans deviner encore où

la mènera son instinct. Corelli donnait aux diverses parties de ses sonates des titres de danses en même temps que ceux d'allegro, adagio, etc., et le musicographe Fréderic-Guillaume Marpurg écrivait en 1762 « Les sonates sont des pièces composées de 3 ou 4 mouvements désignés sous les noms d'adagio, allegro, presto, mais qui, par leur caractère, peuvent en réalité être appelés allemande, courante et gigue » (1). M. Combarieu analysant une sonate de J.-S. Bach montre qu'elle est formée d'une sonate d'église et d'une sonate de chambre juxtaposées, et cette dernière ressemble fort à une Suite.

Pendant une première période, le plan de la sonate fut d'ailleurs si simple qu'il consistait uniquement dans l'alternance de deux mouvements lents et de deux mouvements rapides. Ainsi sont conçues la plupart des sonates de Corelli, celles de Bach et celles de Haendel. Dès 1597, sous la reine Elisabeth d'Angleterre, Thomas Morley écrivait qu'il est dési-

(1) Voici comment Sébastien de Brossart, dans son Dictionnaire de Musique, définit la sonate de chambre : « Les sonates de chambre sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser et composées sur le même ton ; ces sortes de sonates commencent ordinairement par un prélude ou petite sonate qui sert d'introduction à toutes les autres ; après viennent l'allemande, la pavane, la courante et autres danses ou airs sérieux. Ensuite viennent les gigues, les passacailles, les gavottes, les menuets, chaconnes et autres airs gais... » Cette définition n'est pas tout à fait exacte en ce qu'elle paraît indiquer la répartition des airs « sérieux » et des airs « gais » en deux groupes consécutifs, alors que l'alternance était de règle. Mais elle n'en constate pas moins la presque identité de la sonate de chambre primitive et de la Suite.

rable « de faire alterner les pavanes et les gaillardes, les premières étant une musique d'un caractère grave et posé, destinée aux danses lentes et les autres étant d'un mouvement léger et rapide. » La sonate dans sa forme primitive n'est rien d'autre que la mise en pratique de ce conseil.

Sans entrer dans plus de détails, ce qu'il faut retenir de tout ceci, c'est d'abord, — au point de vue de la forme —, que la sonate manifeste dès ses débuts une préoccupation architectonique, une tendance à l'organisation par la différentiation de ses divers éléments. A mesure qu'elle s'enrichit et se développe elle devient de plus en plus une œuvre symétrique, un discours musical où il y a de l'ordre et du mouvement. Elle est susceptible d'un développement poétique, d'un progrès de la pensée que la Suite connaît à peine. Unité et variété sont les conditions éternelles de l'œuvre d'art. La sonate les réalisait ; c'est pourquoi elle a prévalu ; et c'est pourquoi, sous ses différents aspects, symphonie, quatuor, sonate proprement dite, elle s'est adaptée depuis trois siècles, avec une plasticité merveilleuse, aux sentiments les plus divers, sans que sa forme trahisse jamais la pensée ni l'émotion des maîtres qui l'ont fait servir à l'expression de leur idéal.

Ce qu'il faut retenir encore, — et ceci au point de vue du fond —, c'est que la sonate dérivant à la fois de la musique d'église et de la musique de danse, plonge ainsi par ses racines dans les profondeurs du sentiment religieux et dans celles de la vie populaire. Les soucis les plus permanents des hommes, les aspirations les plus universelles, les émotions les

plus franches ont mêlé en elle leurs échos. Elle est le miroir le mieux fait pour que le génie d'un Beethoven, en y projetant son propre reflet, y saisisse encore l'image confuse de tout le rêve humain. L'*Ariette* de l'œuvre 111, en un thème de quelques mesures, semble avoir recueilli l'essence de tous les chants qui montèrent jamais sur les lèvres des hommes. On y écoute résonner une innombrable mélodie qui arrive du lointain des âges, chargée de sens et comme alourdie de pensée. Et l'allegro final du quinzième quatuor, avec son rythme ardent et léger, sorte de valse trop fiévreuse, n'évoque-t-il pas l'ivresse des danses passées, la magie des soirs de fêtes, sous les branches illuminées, tous les prestiges de la vie et tous les regrets des cœurs ?

(Deuxième conférence)

Mesdames, Messieurs,

Je vous ai entretenus dimanche dernier des origines communes de la musique de chambre et de la symphonie. Avant d'en arriver à la sonate pour clavier, qui est notre sujet principal, permettez-moi, si fastidieuse que soit toujours une énumération, de citer les noms des principaux auteurs de ces premières sonates symphoniques d'où vont sortir comme d'une même souche tous nos genres modernes. La plupart de ces vieux maîtres furent réputés en leur temps. Leurs inspirations frivoles ou pieuses sonnaient sur les luths, les flûtes et les violes, et traduisaient, dans une forme un peu grêle et naïve mais non sans expression ni beauté, tantôt le rêve léger, tantôt la foi religieuse de leurs contemporains. Depuis longtemps leur gloire a passé, comme ils ont passé eux-mêmes. Bien peu de leurs œuvres, après un oubli profond de deux siècles, retrouvent parfois une faible vie d'un instant, dans quelque séance de musique ancienne : ils ne relèvent plus que de la curiosité rétrospective et de l'érudition musicale.

Après avoir parlé de cet art de la pure musique

dont ils furent les créateurs, il y aurait une sorte d'ingratitude et d'injustice à ne pas nommer quelques uns d'entre eux

Dès 1586 nous trouvons un recueil de sonates à cinq voix pour instruments publié à Venise par Gabrieli. C'est, je crois, l'ouvrage le plus ancien qui porte le nom de sonate. Nous sommes ici d'ailleurs tout au début de la musique purement instrumentale, et Gabrieli lui-même, dont l'œuvre profane et religieuse est pourtant considérable, écrivit presque uniquement pour l'orgue et pour la voix humaine.

En 1615, Adrien Banchieri, moine olivetain, qui fut organiste à Lucques, à Venise et à Imola, publia *l'Organo suonarino*, ouvrage, dit le titre, très utile aux organistes. Il eut en son temps un succès durable puisqu'on en connaît de 1615 à 1638 quatre éditions successives (1). A la fin du volume se trouvent quelques pièces de musique vocale et instrumentale, parmi lesquelles deux sonates, l'une à double sujet, l'autre à triple sujet, en style fugué.

En 1624, François Turini, chanteur et compositeur, protégé de l'empereur Rodolphe II, puis organiste de la cathédrale de Brescia, fit éditer à Venise un ouvrage intitulé « Madrigaux à une, deux et trois voix, avec quelques sonates à deux et trois voix » (2)

(1) La Bibliothèque du Conservatoire possède la quatrième édition de l'*Organo Suonarino*. M. Weckerlin la décrit dans son catalogue bibliographique.

(2) *Madrigali a una, due, tre voci, con alcune sonate a due e tre. Libro primo e libro secondo.* Venise. Bartolomeo Magni, 1624

Un peu plus tard, en 1628, paraît à Dresde un recueil de sonates pour violon avec quelques pavanes pour le même instrument. L'auteur est le violoniste Charles Farina, né à Mantoue et passé en 1626 au service de l'électeur de Saxe. Ce genre ingrat de la sonate pour violon solo ne put évoluer. Le génie universel de Bach, qui s'y appliqua un moment, réussit à l'illustrer sans pouvoir le rendre viable.

En 1668 Diedrich Becker, violoniste et compositeur du Sénat de Hambourg, fait éditer dans cette ville « Les fruits printaniers de la musique consistant en harmonie instrumentale à trois, quatre et cinq parties avec la basse continue » (1). Ce sont des œuvres complexes qui tiennent à la fois de la sonate d'église et de la Suite, et même certains mouvements y sont intitulés « Canzon ». Musique religieuse, chansons profanes, airs de danses, tous les genres anciens y sont représentés et sur le point de se confondre, comme des métaux dans un creuset à l'instant précis où la fusion commence. Diedrich Becker, dit Shedlock (2), est d'une grande importance dans l'histoire de la sonate primitive. Il y représente l'élément germanique; c'est un précurseur de Kuhnau, et il est à peu près certain qu'Emmanuel Bach eut connaissance de ses œuvres.

A partir du milieu du XVIIe siècle, dans les années de paix relative qui suivirent la guerre de Trente

(1) *Die musikalischen Frühlings-Früchte, bestehend in drei, vier und fünfstimmiger Instrumental-Harmonie, nebst dem B. C.* Hambourg, 1668.

(2) *Op. cit.* — Voir aussi : *The Oxford history of music. Vol III... by C. Hubert H. Parry.* Oxford, *1902.*

ans, la musique instrumentale de concert se développe partout, en Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre de la façon la plus surprenante. C'est véritablement la floraison d'un art imprévu On le voit se créer, s'organiser, se propager de jour en jour et de ville en ville. Il affine ses formes au contact de la culture classique et de la vie élégante des cours, grandes ou petites; mais peut-être perd-il un peu de sa fraîcheur et de l'élan qu'il devait à ses origines populaires et religieuses. La sonate de chambre pour instruments à archet, avec ou sans accompagnement de clavecin, devient la forme décidément prépondérante de cet art nouveau.

C'est ici qu'il faut mentionner la curieuse institution des *collegia musica* qui s'établit en Allemagne au XVIIe siècle. C'étaient des sortes d'académies familières, avec leurs règlements minutieux, où se réunissaient, une fois ou deux par semaine, tous les musiciens de la ville. Chaque membre du *Collegium* était tenu d'apporter son instrument, et parfois aussi son verre et son assiette. C'est que, sans parler des banquets solennels, les longues séances de musique y étaient ordinairement coupées d'une collation de pain et de vin, avec du fromage ou quelque viande froide. On mangeait et buvait, « sans oublier de louer Dieu » ni de se porter à tour de rôle de réciproques santés; on prononçait quelque beau discours tout fleuri de massive rhétorique, puis de nouveau chacun se remettait à son pupitre, jusqu'à l'heure de rentrer chez soi, rassasié de nourriture, d'éloquence et de musique, avec la conscience d'une journée bien remplie. Ne croyez pas que tous les

membres des Collegia appartenaient à la riche bourgeoisie. Il y avait là des hommes de toutes les classes. Le but de ces associations était de faire de bons instrumentistes ; et ainsi se formait peu à peu, dans la vieille Allemagne, cette solide, cette laborieuse et robuste éducation musicale qui donnera plus tard des fruits si merveilleux. Hambourg, Dresde, Leipzig sont les centres principaux où se perpétuent de glorieuses écoles régionales, qui ne laissent pas s'interrompre, malgré l'influence italienne, les anciennes traditions germaniques.

Cependant, au milieu du XVIIe siècle, c'est l'Italie qui demeure pour quelque temps encore le foyer de la renaissance musicale comme elle fut, aux deux siècles précédents, celui de la renaissance artistique. L'Italie fournit à l'Europe les maîtres les plus nombreux et les plus réputés, Fontana, Neri, Marini, Bononcini, qui publie à Bologne les *Fleurs variées du jardin musical*, Legrenzi, Vitali, Mazzaferrata, Torelli dont les sonates sont éditées à Amsterdam, et surtout Corelli, le plus illustre de tous, qui fut le fondateur d'une véritable école de musique symphonique.

En Angleterre le grand musicien Henry Purcell publie douze sonates pour deux violons et basse, en 1683, l'année même où Corelli éditait à Rome son premier ouvrage, qui consistait par une rencontre singulière en douze sonates pour les mêmes instruments.

Quant à la France, qui avait donné au siècle précédent des maîtres de premier ordre dans la musique vocale, il faut avouer qu'elle se trouve ici un peu

en retard : c'est seulement en 1726 que Couperin fit éditer ses « *Nations, sonades et suites de simphonies en trio* » qui sont, nous dit l'auteur dans son *Aveu au public*, les premières sonates composées en France (1).

Il est temps d'en arriver à la sonate pour clavier. Nous avons vu que la sonate symphonique était née en partie du transport de la musique vocale aux instruments. Or, et ceci est tout à fait intéressant, la sonate pour clavier se trouve avec la symphonie primitive dans le même rapport que celle-ci, un siècle auparavant, avec la musique vocale. C'est un rameau qui naît d'une branche maîtresse, comme la branche était sortie du tronc, d'un pareil élan symétrique et par la poussée de la même sève. La symphonie des instruments, avons-nous dit, avant de conquérir son indépendance n'eut d'abord d'autre rôle que d'accompagner ou de soutenir les voix. De même le clavecin servit d'abord dans ce concert instrumental, quand il fut devenu un genre autonome, à soutenir d'une basse continue les voix plus chantantes des violons. Puis on s'avisa que le clavecin était un instrument complet, susceptible d'effets harmoniques et de polyphonie, une sorte d'orchestre réduit, — auquel manque toutefois l'amplitude sonore, les longues tenues et la variété des timbres. Il était donc possible de lui confier non pas seulement une partie dans le concert des instru-

(1) Cette affirmation de Couperin n'est certainement pas exacte. Ainsi Leclair avait publié à Paris, chez Boivin, dès 1722, son premier recueil de sonates pour violon avec la basse continue.

ments, ni même seulement de courtes pièces comme celles qui forment les Suites, mais encore des compositions d'un ordre plus complexe et plus élevé. La sonate pour clavecin est née de cette remarque (1).

Nous avons ici une date précise et un témoignage formel. La première sonate pour clavier fut composée, en 1695, par Jean Kuhnau, cantor à Saint-Thomas de Leipzig, et l'auteur dit dans sa préface : « Pourquoi n'essayerait-on pas d'écrire une sonate pour le clavecin comme on en écrit pour les autres instruments ? » Puis il ajoute, avec beaucoup de sens : « Aucun instrument jusqu'ici n'a encore disputé au clavecin la première place. Je le déclare parfait. Il n'est pas d'instrument isolé aussi complet que le clavecin. Toutefois, si on le compare à un concert instrumental exécutant quelque belle sonate symphonique composée selon les règles de l'art, il est clair qu'on ne pourra transporter tout à fait sur le clavier cette pluralité des voix. Il en est toujours

(1) Il faut tenir compte aussi des progrès successivement réalisés au XVIIe et XVIIIe siècles dans la fabrication des clavecins, progrès qui aboutissent en 1730 à la construction des premiers pianos. — Voici une remarque de M. Schweitzer, qui fait juger très bien de la dignité grandissante du clavecin : « En ce qui concerne les compositions pour un instrument solo avec accompagnement de clavecin, il importe de ne point oublier la différence qu'on faisait à l'époque entre le clavecin *obligé* et le clavecin d'accompagnement. Dans les morceaux avec clavecin obligé, c'est le clavecin qui tient le rôle principal, car il exécute plusieurs parties, tandis que l'instrument de solo n'en exécute qu'une. Bach ne dit pas : *Sonates pour violon et clavecin*..... mais *sonates pour clavecin et violon*..... Par sonates pour violon et clavecin Bach n'entendait que des sonates avec simple accompagnement de basse chiffrée.» (*A. Schweitzer. J.-S. Bach.* Leipzig 1905). Dans la première période, dont je viens de parler, on ne connut d'abord que la sonate *pour violon et clavecin*.

quelqu'une qui fera défaut un moment, parce que le clavecin ne peut soutenir ni prolonger les sons. » Aussi Kuhnau réclame t-il l'indulgence des amateurs pour la liberté de son style, liberté qui lui était conseillée par l'instrument lui-même. Nous trouvons là un nouvel exemple de cette influence du matériel sonore sur les formes abstraites de la musique que nous avons constatée déjà à propos du passage de la musique vocale à la musique instrumentale. La forme de la sonate subira une évolution parallèle dans la symphonie, dans le quatuor, dans la sonate pour clavier, etc., mais du nombre et de la nature des instruments naîtront peu à peu d'importantes différences de style, qui assureront très heureusement l'originalité de chacun de ces genres.

La sonate pour clavier eut le privilège d'avoir été innovée par l'un des maîtres les plus originaux et, par occasion, les plus profonds de la vieille musique allemande. Prédécesseur immédiat de Bach et de Haendel, qui subirent l'un et l'autre son influence, Jean Kuhnau, dans quelques pages de ses Sonates bibliques, annonce lointainement, par delà tout un siècle de musique, le style véhément de Beethoven, cette inspiration passionnée qui pénètre et tourmente les formes musicales, pour leur faire exprimer une autre beauté toute pathétique et morale.

La famille de Kuhnau (1) était originaire de Bo-

(1) Sur Kuhnau voir : Karl Päsler, Shedlock, Romain Rolland, Op. cit. — Voir aussi : *R. Münnich. Johann Kuhnau, sein Leben und seine Werke.* Leipzig, *1902.* — *E. Polko. Alte Herren. Die Vorlaüfer Bach's. Sechs Cantoren der Leipziger Thomasschule.* Hanover, *1865.* — *Ph. Spitta. J.-S. Bach.* Leipzig, *1873-1880.*

hême. Mais pendant la réaction catholique qui suivit l'avènement de Ferdinand II et la réunion définitive de la Bohême à l'Empire, le grand père du musicien, qui appartenait au vieux parti national et protestant, dut émigrer comme la plupart des patriotes tchèques. Il alla s'établir au plus près, de l'autre côté des montagnes forestières de l'Erzgebirge, dans la petite ville saxonne de Geysing. C'est là que Kuhnau naquit au mois d'avril 1660. Dès son enfance il manifesta les aptitudes les plus rares pour les arts et les sciences. Il avait l'esprit vif et curieux, et joignait à un précoce talent de claveciniste et de compositeur l'agrément d'une voix charmante. Après une jeunesse studieuse et quelque peu errante où nous le trouvons successivement à Geysing, à Dresde et à Zittau, il vint se fixer à Leipzig en 1682. Il avait alors 22 ans. Son éducation musicale qu'il devait à des maîtres italiens et allemands, Hering, Albricci, Weiss, était dès lors achevée, et il y joignait une culture véritablement encyclopédique.

Mattheson, qui le range parmi les musiciens les plus éminents de l'Allemagne (1), rapporte qu'il était aussi « fort instruit en théologie, mathématiques, droit, éloquence, poésie, lettres anciennes et modernes. » Sans parler de ses travaux de traduction, il suffit de lire ses *préfaces* si bizarrement mêlées d'allemand, de latin, d'italien et de français, pour deviner en lui le polyglotte, habitué à penser dans

(1) Dans son ouvrage intitulé : *Grundlage einer Ehrenpforte....* (Base d'un arc de triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de chapelle, compositeurs musicographes, musiciens, etc.) Hambourg, 1740.

plusieurs langues et qui prend ses mots dans l'une ou dans l'autre, au hasard de la rencontre. A l'exemple des grands humanistes du siècle précédent, dont il avait gardé le tour d'esprit, il cultiva les philosophies grecques et hébraïques; mais il ne se désintéressait pas non plus des questions plus actuelles de politique ou de religion qui préoccupaient ses contemporains. Gerber, dans son *Lexique des Musiciens*, cite Kuhnau comme un des hommes les plus cultivés et les plus savants qui honorent l'histoire de la musique; et Jacob Adlung dit qu'il ne sait pas si Kuhnau fait plus d'honneur à la musique ou à la science (1). En 1688 il présente une thèse mi-juridique mi-musicale, « *De juribus circa musicos ecclesiasticos* ». En 1700 il obtient la situation enviée de cantor, c'est à dire de maître de chapelle, à la fameuse église Saint-Thomas de Leipzig où il était déjà organiste. Il devait y avoir pour successeur J.-S. Bach qu'il connut personnellement. A partir de ce moment, — il avait alors quarante ans, — son activité est vraiment merveilleuse. Il réédite ses premiers ouvrages musicaux, publie son chef d'œuvre, les Sonates bibliques, forme des élèves tels que Graupner et Fasch qui devinrent plus tard des musiciens d'un vrai mérite. Entre temps il écrit divers ouvrages qui sont demeurés en manuscrit, un *Traité du Tétracorde*, une *Discussion sur la Triade harmonique*, une *Introduction à la composition musicale*. Il publie un roman satirique, le *Charlatan musical*, qui est une œuvre des plus curieuses, vivement et prestement écrite, où la finesse, le bon sens aiguisé d'ironie, un tour

(1) Cité par R. Rolland.

d'esprit presque français, s'allient à une cordialité et à une bonne humeur toutes germaniques (1). Ces travaux personnels n'empêchaient pas Kuhnau de s'acquitter de ses fonctions de maître de chapelle et de juriste et de soutenir une lutte inlassable contre la musique à la mode, c'est à dire contre l'influence italienne qui était alors très puissante en Allemagne. Grâce aux séductions de l'opéra, qui avait le double attrait de l'exotisme et de la nouveauté, cette influence menaçait d'étouffer ou de pervertir les traditions nationales représentées par la musique d'église, et, à Leipzig en particulier, par la Scola de Saint-Thomas. Kuhnau demeura jusqu'au bout le champion ardent de ces traditions, et M. Karl Pāsler se demande si cette attitude de résistance au goût du public n'expliquerait pas l'injuste oubli où son œuvre musicale ne tarda pas à tomber.

Pourtant, quand il mourut en 1722, Kuhnau, plein de gloire et d'honneurs, était entouré du respect de tous ses concitoyens 2). Il est vrai que l'effort de sa vie semblait perdu. L'opéra italien régnait sur les scènes allemandes. A Leipzig même, la petite phalange de la Scola s'éclaircissait chaque jour ; chanteurs et élèves désertaient l'un après l'autre l'orgue et la tribune et l'enseignement de leurs maîtres

(1) Le *Charlatan musical* a été réédité à Berlin en 1900 et M. Romain Rolland en a donné, la même année, une analyse très intéressante dans la *Revue de Paris.*

(2) Nous en avons un témoignage dans l'*Eloge* que fit imprimer Herzog, juge de la ville de Mersebourg : *Memoria beati defuncti directoris chori musici lipsiensis Dr. Johannis Kuhnau, polyhistoris musici, etc.*. Leipzig, 1722.

pour suivre les virtuoses venus de Naples, de Rome ou de Venise. Le vieux cantor en éprouva sans doute quelque amertume et quelque douleur; mais il ne nous en fait pas la confidence, et ses préfaces cordiales, si pleines de malice et de bonne humeur, témoignent au contraire qu'il ne s'attarda pas à de tels sentiments, comme l'eût fait un esprit plus irritable ou plus inquiet.

En résumé ce précurseur des maîtres de la musique allemande, le créateur de la sonate pour clavier, nous apparaît comme un de ces hommes de pleine santé intellectuelle et morale, un de ces esprits curieux de toutes choses dont la Renaissance italienne, deux siècles auparavant, avait fixé le type et fourni maintes fois d'admirables modèles. Et, comme les grands artistes de la Renaissance, dont il réalisa le double idéal, il fut, en même temps qu'un homme *universel*, un homme *singulier*, c'est à dire un artiste d'une originalité profonde qui toucha parfois au génie. C'est dans sa musique pour clavecin qu'il se manifeste sous ce dernier aspect, et c'est par là précisément qu'il nous intéresse.

L'œuvre pour clavecin de Kuhnau forme quatre recueils : le *Neue Clavier Uebung* (Nouvelles études pour clavier), 1re et 2e parties; les *Frische Clavier Früchte* (Fruits nouveaux du clavecin); les *Histoires bibliques*. Les trois premiers recueils ont été publiés en France par Farrenc, en 1861, dans le *Trésor des pianistes*. M. Shedlock, en Angleterre, a réédité en partie les Histoires bibliques, en 1895, Enfin, en 1900, la maison Breitkopf et Härtel a réuni les quatre recueils dans un volume qui fait partie de

l'importante collection des *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Le texte a été établi par M. Karl Päsler d'après une étude comparée des éditions anciennes, qui sont fort rares. Les préfaces de Kuhnau, les épitres dédicatoires, les titres eux-mêmes sont rereproduits de la façon la plus fidèle jusque dans leur aspect typographique. Enfin une longue introduction et d'abondantes notes critiques, d'une précision minutieuse, achèvent de faire de ce beau volume un véritable monument d'érudition musicale. Kuhnau semble, après un oubli de deux siècles, reprendre dans l'histoire de la musique la place importante qui lui est due.

C'est en 1689 que Kuhnau publia le premier recueil du *Clavier Uebung*. Il est composé de sept Partite ou Suites, dans le mode majeur, chacune sur un des degrés de la gamme. Chaque Suite comprend un prélude, une allemande, une courante, une sarabande ou un aria, une gigue ou un menuet. Constatez une fois de plus l'alternance caractéristique des mouvements lents et des mouvements rapides. « Les courantes, dit Kuhnau dans sa préface, doivent être jouées à la manière française, les gigues et les menuets assez vivement, les sarabandes et les arias avec lenteur; le reste est à votre bonne discrétion ». La plupart de ces pièces et de celles du recueil suivant sont d'une fraîcheur et d'une simplicité tout à fait charmantes. Avec moins de verve, je ne sais quoi de plus court dans l'inspiration, elles peuvent être comparées sans trop de désavantage aux Suites de Bach et de Haendel. Leur analogie avec celles de Haendel en particulier est frappante. « C'est, dit

M. Romain Rolland, le même plan, la même netteté sculpturale du dessin, la même élégance mélodique, cet équilibre parfait des qualités expressives allemandes et des qualités plastiques italiennes qui est éminemment caractéristique de l'un comme de l'autre maître ».

Le second volume du *Clavier Uebung* parut en 1695. Il comprend, comme le premier, sept Suites sur les sept degrés de la gamme, mais cette fois dans le mode mineur. Les Suites du second volume sont généralement un peu plus développées, d'une exécution plus difficile, d'un style déjà plus complexe. Mais ce qui fait le grand intérêt de ce recueil, c'est que Kuhnau y a joint une sonate en si bémol, qui est la première qu'on ait écrite pour le clavier. Nous avons vu déjà de quelle façon à la fois modeste et judicieuse il explique son dessein, et comment il affirme dans sa préface le rapport de la sonate pour clavecin, qu'il venait de créer, avec la sonate de chambre pour instruments à archet.

Cette sonate en si bémol est d'ailleurs, sans parler de son importance historique, une œuvre pleine d'intérêt. Elle se compose de quatre morceaux comme la plupart des sonates instrumentales de Bassani dont elle paraît procéder (1). Le premier morceau, dont le mouvement n'est pas indiqué, est évidemment un allegro, mais un allegro un peu lourd, à la manière de Haendel. Il débute franchement par une ample phrase de huit mesures où apparaît le thème principal, vigoureux et bien ryth-

(1) Shedlock. *Op. cit.*

mé. Ce thème est repris ensuite dans les divers tons relatifs, et ces modulations successives en renouvellent suffisamment l'intérêt. Quand ce moyen de développement est épuisé, un second motif se présente, très analogue au premier, mais d'un dessin moins net. Il conduit assez rapidement à la fin du morceau après une coda de deux mesures. — Vient ensuite une fugue toujours dans le ton de si bémol. Elle présente ceci de particulier que le contre-sujet offre une ressemblance évidente avec le thème de l'allegro précédent. Ce contre-sujet apparaît d'abord dans la haute à la septième mesure. — Le troisième morceau est un adagio en mi bémol. C'est, comme il convient, la partie la plus expressive de la sonate. Son inspiration méditative, à peine teintée de mélancolie, son charme profond, sa pure beauté mélodique en font une page tout à fait digne de Bach ou Haendel. — Enfin le dernier morceau est un court allegro à trois temps d'un mouvement plus vif que le premier et d'un style plus scolastique. A la fin les mots *da capo* indiquent qu'on doit reprendre en son entier le premier morceau de la sonate. Cette reprise, aussi bien que l'emploi dans la fugue du thème à peine modifié de l'allegro, montrent bien que Kuhnau s'est préoccupé de donner à son œuvre de l'équilibre et de l'unité. Les procédés qu'il imagine sont, à vrai dire, un peu simples et naïfs; mais la recherche et la tentative n'en ont pas moins d'intérêt.

Les contemporains de Kuhnau se doutèrent-ils de l'avenir réservé à la sonate pour clavier et de l'importance que devait prendre plus tard cette nou-

velle forme musicale ? Il serait bien téméraire de l'affirmer. Ce qui est certain, c'est que l'innovation ne passa pas inaperçue. Les trois éditions successives du deuxième recueil du *Clavier Uebung* témoignent du succès qu'obtint la sonate en si bémol. Aussi Kuhnau, dès l'année suivante, en 1696, écrivit-il sept nouvelles sonates qu'il présenta au public dans un recueil intitulé *Frische Clavier Früchte* (1). La préface de cet ouvrage est tout à fait bizarre et charmante. Sous l'étrangeté des images, sous le voile d'une fantaisie souriante et d'une bonhomie à peine railleuse, on y découvre avec surprise des vues d'une justesse pénétrante et un sens esthétique très délicat. L'auteur s'y explique une fois encore sur la liberté de son style. Qu'on ne lui en fasse pas un reproche, car c'est à dessein qu'il s'est libéré d'un formalisme rigoureux qui ne convient ni à la sonate ni au clavier. Ce qu'il cherche avant tout, c'est l'expression. Ainsi, dans le contrepoint, loin d'imposer avec rigueur à toutes les voix ou parties une marche simultanée, sa libre fantaisie imite plutôt la nature qui, suspendant des fruits aux arbres, n'en donne pas à chaque branche un nombre toujours égal. Ailleurs, parlant des broderies et des notes d'agrément, il les compare au sucre qui adoucit l'acidité des fruits nouveaux. Mais encore n'y faut-il aucun excès : les fruits trop mûrs ne valent pas mieux que les fruits verts ; leur extrême douceur sent un peu la pourriture. Si

(1) Les métaphores empruntées aux fleurs, aux fruits, aux jardins, étaient familières aux musiciens du XVIIe et du XVIIIe siècle. On a vu qu'un prédécesseur de Kuhnau, Diedrich Becker, avait intitulé une de ses œuvres « Fruits printaniers de la musique ».

l'on rapproche ces remarques si judicieuses de l'évidente préoccupation d'ordonner le discours musical et d'en équilibrer la forme, on reconnaîtra que Kuhnau eut le pressentiment à la fois de la sonate classique, du style de piano et de la musique expressive. M. Shedlock a raison de dire qu'il circule dans son œuvre comme un souffle rafraîchissant de liberté. Il se débattit contre les rigueurs du formalisme scolastique un peu comme Beethoven devait plus tard, avec une puissance incomparable, se débattre contre les formes de la sonate classique, pour la porter, en la brisant, jusqu'à son plus haut sommet.

Ce qu'il y a de très attrayant dans Kuhnau, c'est la spontanéité de son inspiration. Dans ces charmantes sonates des Fruits du clavecin rien qui sente l'effort ni l'application laborieuse. « Je n'ai pas mis, dit-il, bien longtemps à les produire. Elles sont venues d'un seul jet, comme les fruits et les moissons en certaines contrées du nord où, grâce à la chaleur subite, tout pousse avec tant de hâte qu'on peut faire la récolte un mois après avoir semé. Et moi, semblablement, j'ai composé mes sept sonates dans une telle chaleur d'inspiration que j'en ai fait une chaque jour, et qu'ainsi cet ouvrage, commencé un lundi, était achevé le lundi suivant. Qu'on ne s'attende donc pas à trouver ici des qualités bien merveilleuses. Tout le monde, il est vrai, ne désire pas toujours des choses extraordinaires, et nous mangeons parfois les simples légumes de notre terroir avec autant de plaisir que des fruits exotiques qui viennent de loin et coûtent cher. Je sais que certains amateurs raffinés ont un palais si délicat et un

goût tellement blasé qu'il faut pour leur plaire une musique relevée d'une saveur étrangère ; et s'ils ont respiré par hasard l'air de la France ou de l'Italie, ils ne veulent plus admettre que ce qui vient de l'un ou de l'autre de ces pays. Enfin voici mes fruits ; ils sont à la disposition de tous ; ceux à qui ils ne plairont pas n'ont qu'à chercher mieux ailleurs. » N'est-ce pas que tout ceci est d'un joli tour de pensée et d'une bonne grâce tout à fait séduisante ?

Les sonates des Fruits du clavecin se composent de quatre ou de cinq morceaux. Le premier est toujours un allegro. Le deuxième est en général dans un mouvement lent, avec l'indication *adagio* ou *aria*. Le troisième est assez souvent une fugue. En résumé, elles paraissent présenter entre elles une certaine analogie de forme, sans toutefois que leur plan ait rien de strictement rigoureux.

Quatre ans après la publication des Fruits du clavecin, Kuhnau donnait une œuvre nouvelle où se manifestait encore davantage la hardiesse de son génie inventif. Elle a pour titre « *Représentation musicale de quelques histoires bibliques composées pour le clavecin par Jean Kuhnau, pour l'agrément des amateurs* ». Cet ouvrage, autant que les précédents, occupe une place des plus importantes dans l'évolution de la musique. Les six sonates dont il se compose sont le modèle le plus parfait de la musique à programme ancienne. Kuhnau prétendait y raconter sur le clavecin quelques épisodes de l'Histoire Sainte. Au commencement de chaque morceau et aux passages les plus caractéristiques, une indication sommaire, supplée à l'impuissance

de la musique à évoquer une action précise, et aide à découvrir les intentions de l'auteur. Il y a parfois bien de la naïveté dans ces commentaires. Ils font penser aux *rouleaux* où sont inscrits, dans certains tableaux des Primitifs, les noms des personnages représentés ou les paroles qui, sans métaphore, sortent ainsi de leur bouche en des volutes compliquées. Si l'œuvre est émouvante et belle, — et, le plus souvent, c'est le cas pour les sonates de Kuhnau, — cette naïveté, loin d'être ridicule, y ajoute le charme d'une bonhomie dont le secret de fraîcheur et de sincérité ne se perdra que trop tôt.

On a beaucoup discuté sur la musique à programme. Représenter par le seul moyen des sons une action déterminée ou certains tableaux de la nature, peut paraître à bon droit une entreprise puérile qui prête aisément à la raillerie. Il semble bien que la musique sorte là de son domaine pour usurper des sujets qui conviennent mieux à la peinture ou à la poésie. Mais il faut se garder des théories trop absolues. S'il est vrai que la musique descriptive et narrative, ou soi-disant telle, ait produit et produise encore chaque jour les plus affligeantes niaiseries, on ne peut nier qu'il n'existe aussi en ce genre des œuvres que légitime, après tout, en dépit d'un goût sévère, leur parfaite et sérieuse beauté musicale. Même en nous défiant un peu, avouons qu'il y a de beaux poèmes symphoniques. Les plus grands maîtres se laissèrent tenter par la musique à programme. Bach, sous l'influence de Kuhnau, composa pour le clavecin le *Caprice sur le départ de son cher frère*, véritable tableau de genre qui est un chef

d'œuvre d'esprit, d'émotion discrète et de réalisme savoureux. Quant à Beethoven, on peut dire que la musique, chez lui, est toujours comme au seuil de la parole. Mais aucune parole n'est assez pleine pour que le sens de la musique y puisse passer tout entier. Il semble que la musique beethovénienne appelle un mot qui la délivre, et le repousse aussitôt comme indigne de son secret. Cette sorte de conflit intérieur est un des aspects de son émouvante beauté. Beethoven, plus d'une fois, a tenté de le résoudre en précisant, par quelques mots, le sens de son inspiration. Sans parler de la *Symphonie pastorale* et de la sonate de l'*Absence*, de l'*Adieu* et du *Retour*, on trouve, par exemple, dans le quatuor en la mineur l'admirable *Chant de reconnaissance adressé à la Divinité par un convalescent*, avec cette indication au cours du morceau : « Il sent renaître ses forces » (1).

Kuhnau ne fut point le créateur de la musique à programme. Dès la seconde moitié du XVIIe siècle, les clavecinistes italiens et français écrivirent un grand nombre de morceaux descriptifs avec des titres qui indiquaient ce que la musique prétendait exprimer. En Angleterre, John Munday composa une fantaisie où il décrivait le beau temps et le mauvais temps; c'était mettre en musique la météorologie. Buxtehude, en Allemagne, y mit l'astrologie : il écrivit, dit-on, sept suites pour clavecin, qui sont perdues, où il représentait la nature et les carac-

(1) Si l'on voulait discuter à fond la question de la musique à programme, il faudrait, je crois, distinguer le programme descriptif ou narratif du programme psychologique. Celui-ci, évidemment, si l'usage en est discret, ne soulève pas les mêmes objections.

tères des planètes. Mais le maître en ce genre était Froberger; il n'était pas de péripéties qu'il ne fût capable, à l'en croire, de raconter sur le clavier.

Dans sa préface aux Histoires de la Bible, Kuhnau se réclame de ses devanciers et en particulier du « distingué Froberger. » Mais il paraît bien pressentir les objections que soulève le genre lui-même et il traite longuement cette question difficile de la musique à programme où est impliqué le problème délicat du pouvoir expressif de la musique et des limites de ce pouvoir. Sa dissertation assez confuse ne manque pas de s'égarer en d'étranges digressions. Toutefois le bon sens naturel à Kuhnau se retrouve sous cette apparente bizarrerie. Il pense que la musique, capable de produire par elle-même des effets merveilleux, requiert en certains cas le secours de la parole. Elle peut, dit-il, exprimer des sentiments très généraux, tels que la tristesse et la joie. Mais si elle prétend les rapporter à un sujet défini, il faut préciser l'action qui l'inspire, à l'aide de quelques mots explicatifs. Sinon, comment distinguer, par exemple, la douleur d'un sombre et mélancolique Ézéchias des lamentations d'un triste Jérémie ? Tout ceci est fort raisonnable ; mais il faut avouer que la question demeure entière, car il s'agit précisément de savoir si la musique ne s'évade pas toujours des sujets et des épisodes où on a voulu l'enfermer. Elle se refuse à n'être que l'illustration d'une histoire choisie ; et si l'on parvient à l'y réduire, c'est au mépris d'un sens plus profond qui est en elle et qui l'affranchit, seule parmi tous les arts, de la servitude des événements et de la limitation des formes sensibles.

Kuhnau nous rapporte un exemple bien singulier de musique à programme. Je me souviens, dit-il, avoir entendu, il y a quelques années, une sonate composée par un célèbre capellmeister. Elle avait pour titre *La Medica*, c'est-à-dire la sonate médicale. L'auteur peignait d'abord les souffrances du malade et l'anxiété de ses proches. Puis l'un de ceux-ci s'en allait en grande hâte chercher le médecin qui arrivait bientôt et rassurait tout le monde. Enfin l'œuvre se terminait par une gigue qui portait cette indication " Le malade va de mieux en mieux, mais il n'est pas tout à fait guéri ". Un des auditeurs, en lisant ces mots sur la partition, demanda plaisamment pour quel motif l'auteur n'avait pas rendu tout à fait la santé à son malade, puisqu'aussi bien il ne lui en coûtait rien de plus, et qu'il n'était même pas besoin de rien changer à la musique Mais moi, ajoute l'excellent Kuhnau, je crois en avoir compris la raison. La sonate commence en ré mineur. La gigue finale n'est qu'une longue modulation vers le ton de sol mineur. Toutefois, au dernier accord l'oreille n'est pas satisfaite : elle attendait une cadence en sol qui ne se produit pas. Le malade est donc en voie de guérison, mais il n'est pas encore guéri.

Les sonates bibliques de Kuhnau, sans tomber d'ordinaire en de pareils enfantillages, n'échappent pas aux critiques préjudicielles que l'on peut adresser à ce genre de compositions. Toutefois ce qui les distingue de tant d'autres œuvres analogues, de tous les *Tombeaux*, *Cascades* et *Batailles*, où se complurent les musiciens du XVIIe siècle, c'est, avec leur beauté expressive, le tact et l'intelligence dont

Kuhnau fit preuve dans le choix de ses sujets et dans la façon dont il les traita. Sans doute il ne s'interdit pas absolument la peinture, parfois bien naïve, d'actions extérieures, certains épisodes descriptifs tels que le jet de la fronde et la lourde chute du géant dans le combat de David contre Goliath. Il arrive encore que le symbolisme musical y touche de bien près au calembour. Mais ce n'est pas sur quelques bizarreries, que le goût du temps excusait, qu'il convient de juger l'œuvre de Kuhnau. Ce qui le séduit d'ordinaire dans les sujets qu'il a choisis, et ce qu'il exprime admirablement, c'est la grâce et la poésie des vieilles histoires bibliques, les voyages, les rencontres, les tristesses au chevet d'un mourant, les angoisses d'un cœur malade, la joie d'un peuple après une victoire, tous les sentiments humains et tous les gestes de la vie, qui prennent un sens plus profond par le pouvoir de la musique et dans le lointain de la légende.

Dans l'histoire du Mariage de Jacob, le charme pastoral de la Genèse revit étrangement en quelques pages délicieuses. Elles racontent l'arrivée de Jacob dans la maison de Laban, son amour pour Rachel, ses longues années de servage, la tromperie de Laban, et enfin les doubles noces qui terminent le vieux récit. Mais de tout cela Kuhnau, avec une parfaite sûreté de goût, n'a gardé que la fleur légère d'émotion et de poésie, tout ce que la musique en pouvait traduire.

Le combat de David contre Goliath est encore un exemple saisissant de ce sens légendaire, si remarquable chez Kuhnau, et qui permet d'entrevoir en lui

un prédécesseur lointain de Wagner. Dans la scène musicale intitulée *la Jactance de Goliath*, l'analogie est frappante, et le rapprochement s'impose à l'auditeur le moins averti. L'emploi d'un thème caractéristique, d'un véritable leitmotiv dont le rythme pesant se répète avec obstination pendant deux longues pages, la couleur harmonique, les modulations, la façon dont le morceau est traité et l'espèce d'héroïsme brutal qu'il respire, tout fait penser à quelque épisode de la Tétralogie ; et il n'y manque même pas l'éclatant appel des trompettes.

D'autres récits prêtaient à l'expression de sentiments plus poignants et à une inspiration plus dramatique. C'est, par exemple, l'histoire de la maladie d'Ézéchias et de son retour miraculeux à la santé. " En ce temps-là, Ézéchias, roi de Juda, fut malade à la mort, et le prophète Isaïe vint à lui et lui dit : Règle les affaires de ta maison, car tu vas mourir. Ézéchias tourna son visage contre le mur, il pria Dieu et versa des larmes, et le prophète, qui était encore dans la cour du palais, rentra pour annoncer au roi de la part de l'Éternel que sa prière était exaucée et qu'avant trois jours il serait guéri ". Voilà, en peu de paroles, un très beau sujet de poème musical. Il met en jeu ces sentiments généraux et profonds que la musique sait traduire si merveilleusement : la tristesse de la mort prochaine, les alternatives de résignation et de désespoir, l'ardente supplication d'un cœur désemparé, puis, brusquement, la résolution de tant d'angoisses, la défaillance et l'illumination de l'âme dans la joie inespérée du retour à la vie. La sonate tirée de ce

récit est la plus simple et la plus courte de toutes. Kuhnau a compris que l'émotion devait rester là forte et grave ; qu'il fallait s'interdire les développements épisodiques et les effets descriptifs, pour que rien n'altérât la mélancolie et l'accent mystérieux des versets bibliques.

Le recueil de Kuhnau contient une autre sonate qui n'est pas sans analogie avec celle-ci. C'est l'histoire de Saül guéri par la musique de David. Le développement dramatique est à peu près le même, et aussi le plan musical ; mais les proportions sont ici plus étendues et les sentiments plus variés. Si la triste folie de Saül et l'allègement qu'elle reçoit peuvent être comparés à la maladie et à la guérison d'Ézéchias, nous avons cette fois la délicate et suave apparition de David qui s'oppose, en un contraste saisissant, à la figure du vieux roi toute ravagée de douleur et penchée avec effroi sur l'abîme de sa démence. Comment ne pas songer au fameux tableau de Gustave Moreau qui, traitant le même sujet, présente aussi la même antithèse ? Mais entre l'œuvre du vieux maître, toute pleine encore de gaucherie et de naïveté, et celle du peintre moderne qui n'ignore aucune des ressources d'un art complexe et d'une psychologie raffinée, peut-être n'est-ce pas celle-ci qui l'emporte par la profondeur tragique et la beauté morale de l'inspiration.

La sonate se divise en trois parties : tristesse et démence de Saül ; accords bienfaisants de la harpe de David ; paix que procure la musique à l'esprit troublé du roi. Le plan, comme on voit, est très simple et d'une parfaite ordonnance dramatique et

musicale. On dirait un tryptique avec son panneau central et ses deux volets symétriques. Le premier morceau, d'une couleur sombre et d'un accent tout à fait tragique, évoque, par de là Bach et Haendel, les pages les plus troublantes de Beethoven. C'est la même véhémence intérieure, le même grondement d'une passion contenue, on ne sait quels sursauts de l'âme sous les coups d'un mal implacable. Après une sorte d'introduction où sont exposés deux motifs qui représentent l'un la tristesse et l'autre la folie de Saül, on entend pendant quelques mesures David préluder sur sa harpe en de légers arpèges qui passent comme un souffle de fraîcheur. Puis commence une admirable fugue dont le sujet et le contre-sujet sont les deux thèmes de la tristesse et de la folie. Spitta fait observer avec raison qu'il y a là le double germe poétique d'un développement vraiment musical. Cette fugue n'est pas d'une forme rigoureuse ; elle est coupée de divers épisodes, en particulier de deux passages en triples croches avec des quintes consécutives où parait s'exaspérer brusquement le délire de Saül. Kuhnau, dans sa préface, parle de ces irrégularités qu'il s'est permises à dessein pour rendre mieux l'impression de malaise inquiet et dément qu'il voulait donner. Shedlock compare le sujet de la fugue au thème de l'allegro de la dernière sonate pour piano de Beethoven. « Mais, dit-il, la phrase de Kuhnau est lente et lugubre, celle de Beethoven rapide et fière. » Il me semble qu'on pourrait plus justement rapprocher ce motif de celui du premier mouvement de la symphonie en ut mineur. Le rythme est différent, mais l'impression n'est

pas sans analogie. Quoi qu'il en soit, on trouverait difficilement chez les maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles une page qui ait, par avance, un tel accent beethovénien.

Dans le second morceau, la figure de David, qu'on avait à peine entrevue, passe au premier plan. Le poète enfant s'est approché du vieux roi perdu dans ses visions délirantes. Les doigts aux cordes de sa harpe, il se tient debout au pied du trône de Saül et commence, en de furtifs accords, la bienfaisante mélodie. Le thème, qui est des plus simples, n'est pas donné tout de suite dans son intégrité. David n'en joue d'abord que les premières mesures qui reviennent en divers tons, avec des harmonisations variées, comme s'il essayait sur le malade l'effet de son pouvoir. Il y a dans ce début hésitant un sentiment délicat de pitié : c'est avec de lentes précautions qu'il faut approcher d'une âme ulcérée et d'un corps endolori, et les modulations successives de cette phrase interrompue imitent les gestes légers qui magnétisent la douleur avant de l'apaiser tout à fait. Enfin, le thème s'établit dans le ton principal et s'y développe en entier. La harpe verse longtemps son tiède effluve sonore, puis la mélodie s'éteint peu à peu et meurt pianissimo dans le souffle court de deux trilles.

La dernière partie, qu'il faut jouer dans un mouvement paisible, sans lenteur trop exagérée, ramène l'attention sur le roi d'Israël. Le début de la sonate avait peint sa tristesse mêlée de fureur. Le voici maintenant apaisé par le charme de la musique mais encore tout meurtri du récent accès de son mal. C'est

l'heureuse lassitude qui survit à la douleur, le bien être du corps brisé que la fièvre ne brûle plus, le réveil étonné de l'âme délivrée des fantômes qui l'obsédaient.

Telle est dans ses grandes lignes cette belle œuvre d'un caractère expressif vraiment remarquable, si l'on songe au temps où elle fut composée. « On ne sait, dit M. Romain Rolland, ce qu'il faut le plus y admirer de la beauté morale ou de la beauté de la forme. Il y a là, par instants, une psychologie complexe et hardie, un sentiment moderne presque romantique qui fait un peu songer à l'Hérode de l'Enfance du Christ de Berlioz, et qui se traduit chez Kuhnau par des harmonies tout à fait neuves et saisissantes. »

Il faut ajouter qu'au point de vue de la forme, les Sonates bibliques ne ressemblent en rien ni à la sonate ordinaire de cette époque, ni à la sonate classique telle que va bientôt la créer Emmanuel Bach. Le développement musical est ici entièrement déterminé par le sujet, et, tout *programme* mis à part, il faut arriver jusqu'à certaines sonates de Beethoven pour retrouver une pareille subordination de la forme à l'inspiration poétique.

(Troisième conférence)

Mesdames, Messieurs,

Le XVIIe siècle avait vu naître et se développer la sonate symphonique sous une forme encore rudimentaire qui la différenciait à peine des genres antérieurs dont elle était issue. Kuhnau l'avait transportée au clavecin, en la modifiant quelque peu, et avait tenté d'assouplir en sa faveur les règles sévères du contrepoint. Mais il n'eut guère d'imitateurs. Son œuvre, bientôt oubliée, nous apparaît comme une sorte de phénomène musical, intéressant et isolé, et qui demeura sans conséquence immédiate. Le genre ne fut pourtant pas absolument abandonné; mais il ne produisait que des fruits rares et médiocres, et ces compositions, d'un caractère tout scolastique, n'intéressaient que les professionnels du clavecin. « Elles étaient, dit Mattheson, plus propres à mouvoir les doigts qu'à émouvoir les cœurs. »

Il faut attendre près d'un demi siècle pour assister à une floraison nouvelle de la sonate. La transformation est alors si profonde que ce rajeunissement de la vieille forme de Corelli et de Kuhnau équivaut presque à une seconde création. C'est Emmanuel Bach qui inaugure cette ère nouvelle de la musique. Dans ses sonates pour clavecin il a fixé la forme classique que Haydn puis Mozart imposeront encore, après lui, à la symphonie et au quatuor.

Cette première moitié du XVIIIe siècle, qui marque un si long arrêt dans l'évolution de la sonate, est pourtant l'une des époques les plus glorieuses de la musique. Au dessus de Haendel et de Rameau, J. S. Bach la domine et la remplit toute de l'immensité de son génie, et peut être chercherait-on vainement dans l'histoire de tous les arts rien qu'on puisse égaler à cette trinité prodigieuse. Mais ni Rameau, qui s'appliqua presque uniquement à la musique dramatique, ni Haendel, qui fut dans ses opéras et surtout dans ses oratorios le maître incomparable des puissantes masses chorales, ni Bach lui-même, dont le génie universel approfondit toutes les formes connues de son temps, ne paraissent avoir prévu le grand essor que la pure musique instrumentale allait bientôt prendre après eux, ni les chemins infinis qu'elle devait ouvrir à l'inspiration musicale et à tout le rêve humain.

A l'époque de Bach et de Haendel, la musique instrumentale, qui n'était pas encore très loin de ses origines, demeurait, dans son ensemble, subordonnée à la musique vocale. C'est pour le théâtre et surtout c'est pour l'église que sont faites les œuvres maîtresses, les vastes compositions de l'ordre le plus élevé. Ainsi Bach, lorsqu'il écrivit pour les concerts de la petite cour de Cœthen ses belles sonates pour clavecin et violon, le fit, on peut le dire, grâce à la complicité des circonstances, et il ne songea pas à modifier d'une façon bien sensible les formes très simples qui avaient suffi à ses devanciers. C'est ailleurs qu'il faut suivre le cours central de sa pensée, dans l'Oratorio de Noël, dans les Cantates,

les Passions, dans la Messe en si mineur. Ces œuvres puissantes, qu'emporte un souffle religieux, obéissent à la voix humaine. Elle en est l'élément souverain, à la fois l'assise et le faîte, et c'est l'antique polyphonie vocale, servie et portée par les instruments, qui en maîtrise le style et qui en détermine le plan. Qu'opposerait-on à ces cathédrales de la musique? Ce qu'on nommait alors une symphonie ne dépassait guère les limites étroites de la musique de chambre; et la musique de chambre ne pouvait avoir encore les caractères de profondeur et d'intériorité qui devaient prochainement l'élever si haut. Il fallait pour cela, — car tout se tient dans l'évolution humaine, — que des changements décisifs se fussent produits dans les mœurs et dans les âmes. Il fallait que le vieil édifice moral et social, ébranlé à la Renaissance, restauré pour un temps au XVIIe siècle, se fût écroulé sans retour aux approches de la Révolution, et que, sur ces décombres, l'homme moderne se fût levé, à la fois lyrique et pensif, étonné de sa liberté et troublé de sa solitude, ne cherchant qu'en lui-même son idéal et sa foi et n'attendant plus, en un mot, que de sa conscience individuelle les émotions profondes et les élans de sincérité que ne connaissait plus la conscience collective. Pour exprimer cet homme nouveau, la musique renouvelle ses formes. La gravité du style religieux, la forte structure polyphonique, héritière du moyen âge, atteint avec Bach son suprême achèvement. Après lui la source magnifique est tarie. « L'art ancien de la musique ne frappera plus nos oreilles », dit-il mélancoliquement, vers la fin de sa vie. Mais

bientôt un art plus libre commence ; des sources neuves jaillissent ; la sonate va se transformer et grandir, et avec elle la symphonie et le quatuor, pour atteindre, avec Beethoven, un autre sommet vertigineux.

Jean-Sébastien Bach laissa quatre fils, sur douze qu'il avait eus. L'aîné, Wilhelm-Friedemann, était, à coup sûr, le mieux doué. Un peu du génie de son père se retrouve dans les œuvres qu'il a laissées. Sa maîtrise du contrepoint, sa puissance d'invention mélodique semblaient annoncer un musicien de premier ordre. Mais tous ces dons furent perdus par les défauts de son caractère. Il ne sut mettre ni dans ses travaux ni dans sa vie l'esprit de suite et l'équilibre supérieur qui est la condition des grandes œuvres. Aigri par l'insuccès et par le déboire d'une existence paresseuse et besoigneuse, il mourut dans la misère et dans l'oubli après avoir été longtemps à charge aux quelques amis que n'avait pas découragés son humeur fantasque. On a de lui quelques belles sonates pour clavecin écrites dans le style du contrepoint et selon l'ancienne forme traditionnelle.

De ses deux plus jeunes frères, Jean-Christophe et Jean-Chrétien, le premier vécut paisiblement et avec honneur dans une petite cour d'Allemagne et cultiva la musique avec beaucoup d'amour et d'assiduité. Le second connut à Londres, où il passa la plus grande partie de sa vie, les succès faciles d'un compositeur à la mode. Ils écrivirent tous deux plusieurs sonates pour clavecin ou pour piano-forte. Mais ils manquaient l'un et l'autre de génie personnel et d'originalité, et leur importance historique est à peu près nulle.

C'est au second fils survivant de Bach, à Philippe-Emmanuel, qu'il fut donné de jouer un rôle décisif dans l'évolution de la musique. Ce ne fut pas un très grand artiste ; son œuvre, aujourd'hui bien vieillie, manque à la fois d'émotion et de simplicité. Mais, dans le conflit des styles qui suivit la mort du grand Bach, il eut le sentiment très net de l'épuisement où en étaient venues les anciennes formes musicales, et il s'appliqua avec une rare intelligence à dégager des tendances nouvelles ce qu'elles pouvaient contenir de durable et de fécond. Il devina que la sonate, qui avait été jusqu'alors un genra secondaire, pouvait seule devenir le type d'un art plus souple et plus aisément expressif, où la liberté italienne s'unirait à la solidité germanique. Le Bach de Londres, comme on nommait Jean-Chrétien, le suivit dans cette direction. Au contraire, Wilhelm-Friedemann et Jean-Christophe gardèrent pieusement les traditions anciennes. Ces tendances opposées des fils du vieux maître font songer avec un peu de mélancolie à une sorte de démembrement d'empire. Notre sympathie est pour les deux frères qui furent les gardiens fidèles des vieilles méthodes que leur père avait illustrées et qui ne cherchèrent rien de plus que de vivre à l'ombre de son génie ; mais, il faut bien le reconnaître, ce furent les deux novateurs, et surtout Philippe-Emmanuel, qui orientèrent la musique vers la seule voie qui lui demeurait ouverte.

Emmanuel Bach naquit à Weimar en 1714 et mourut à Hambourg en 1788. Ces deux dates montrent d'une façon saisissante combien fut rapide la crois-

sance de la musique. La durée d'une seule vie humaine suffit à joindre l'époque des derniers primitifs à celle des premiers maîtres modernes. Emmanuel Bach aurait pu, dans son enfance, entendre le vieux Kuhnau jouer au clavecin les sonates bibliques, et, dans ses dernières années, « il aurait pu voir le jeune Beethoven diriger à Bonn l'orchestre du Prince électeur (1). » J.-S. Bach et Haendel, Haydn et Mozart produisirent de son vivant tous leurs chefs-d'œuvre ; et s'il est vrai, comme on l'a dit, qu'il représente entre ces deux groupes illustres une époque de transition et une sorte d'interrègne musical, il faut ajouter que sa régence dura peu d'années : avant la mort de Haendel, Haydn avait écrit déjà sa première symphonie.

La vie d'Emmanuel Bach ne présente rien de très saillant, et sa biographie tient en quelques lignes. Après avoir étudié avec son père la composition et le clavecin, il quitta à 21 ans la maison paternelle pour aller à Francfort-sur l'Oder faire ses études de jurisprudence. En 1740, nous le trouvons à Berlin. Il a renoncé décidément à la carrière juridique et il entre bientôt, comme claveciniste, au service de Frédéric II. Une grande partie de sa vie se passa à la cour de Prusse, et il y composa la plupart de ses ouvrages. A l'âge de cinquante-trois ans, fatigué de la vie mondaine qu'on menait à la cour, il obtint un congé longtemps sollicité en vain, et il se retira à Hambourg, où il remplaça Telemann comme directeur de musique. Il y vécut jusqu'à sa mort dans la

(1) W.-H. Hadow. *Op. cit.*

tranquillité et le calme, et c'est là qu'il produisit ses dernières et ses meilleures compositions. Fétis rapporte, d'après Burney, qu'Emmanuel Bach ne jouissait peut-être pas à Hambourg de toute la considération que méritait son talent : « Mais, disait-il, depuis que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit, vivons en repos car demain il faudra mourir, et me voilà tout réconcilié avec ma position. » A dire vrai, Emmanuel Bach n'avait, semble-t-il, aucune raison de se plaindre. Il jouissait d'une très honnête aisance, et son talent de virtuose, de professeur et de compositeur lui avait acquis depuis longtemps une réputation et une influence que le grand Bach lui-même n'avait sans doute pas connues.

L'œuvre d'Emmanuel Bach est considérable. Il écrivit 18 symphonies, 52 concertos, des cantates, des oratorios, un grand nombre de pièces vocales, profanes ou religieuses. Toutes ces compositions témoignent d'un talent consciencieux et d'un médiocre génie ; elles tombèrent après lui dans un oubli complet, d'où il ne paraît pas qu'elles aient chance de sortir jamais. C'est uniquement par ses sonates pour clavecin qu'Emmanuel Bach nous intéresse encore, et c'est là qu'a porté tout son effort de rénovateur des formes de la musique. Son traité « sur la véritable façon de toucher du clavecin » en est le complément théorique. L'importance de cet ouvrage est capitale dans l'histoire du piano. Il est le véritable point de départ de la technique moderne.

C'est en 1742 qu'Emmanuel Bach publia son premier recueil de Sonates, dédié à Frédéric-le-Grand.

En 1745, parurent les *Wurtemberg-Sonates*, ainsi nommées, parce qu'il les dédia à son élève le duc de Wurtemberg et de Teck. Elles eurent un grand succès, et c'est à partir de ce moment que la réputation du compositeur commença de se répandre. En 1760, il donne un nouveau recueil de six Sonates *avec des variantes dans les reprises*. En 1766, paraissent les *Sonates faciles*; en 1770, les *Sonates à l'usage des dames*, et enfin de 1779 à 1787, six recueils successifs de *Sonates pour les connaisseurs*, qui sont à tous égards le meilleur et le plus important des ouvrages d'Emmanuel Bach.

Bien entendu, je n'ai pas l'intention d'examiner en détail une si longue suite d'œuvres. L'analyse en serait d'ailleurs d'un médiocre intérêt. Sans doute le style d'Emmanuel Bach est devenu plus riche et plus plein au cours de sa laborieuse carrière d'artiste. D'un recueil à l'autre ses idées se précisent, il s'affranchit de plus en plus des anciennes méthodes et prend une conscience plus claire du but qu'il s'est proposé; mais on chercherait en vain, sous cette évolution purement formelle, le rythme et le progrès plus intérieur d'une conscience humaine. Emmanuel Bach écrivit le plus souvent pour plaire à ses élèves et pour obtenir l'estime et l'approbation des amateurs. N'essayons pas de découvrir dans ses œuvres une particulière couleur d'émotion, l'originalité naturelle et profonde qui est la marque du génie.

Laissant de côté la personnalité de l'artiste, considérons plutôt les changements qu'il apporta au style et au plan de la sonate. Et comme il serait

fastidieux d'en suivre à travers son œuvre l'élaboration progressive, voyons sommairement, et d'une façon générale, en quoi consistent ses innovations.

Les trois principaux caractères de la sonate classique à partir d'Emmanuel Bach, par opposition à ceux de la sonate ancienne, sont la substitution de la méthode harmonique à la méthode du contrepoint, une organisation plus complexe et plus symétrique tant au point de vue de la tonalité qu'à celui de la coupe du discours musical et du traitement des thèmes, et enfin la recherche d'effets expressifs et d'un style plus dramatique et plus coloré. Reprenons successivement chacun de ces points.

a) Si nous écoutons un chant à quatre parties, nous pouvons considérer qu'il est formé de quatre voix superposées qui se meuvent parallèlement, sans jamais se confondre. Chacune d'elles, dans la zone qui lui appartient, suit son chemin privé et développe ainsi un certain dessin mélodique; mais nous pouvons encore saisir dans le même chant une série d'accords successifs auxquels contribue chacune des quatre voix. Nous arrêtons alors notre pensée non plus sur des lignes mélodiques horizontales, mais au contraire sur les sortes de coupes verticales constituées à tout instant par chacun de ces accords. Le premier aspect correspond au contrepoint, le second à l'harmonie. Dans cet exemple simplifié et fictif, la matière musicale donnée demeure la même ; et il est clair d'ailleurs que, même dans le contrepoint, les voix doivent s'harmoniser, et que, même dans l'harmonie, les accords en se succédant font se succéder aussi, aux divers plans sonores, chacunes des notes qui les

constituent. Mais il n'en est pas moins vrai qu'à ces deux aspects conviennent deux méthodes distinctes, et le caractère de la composition est profondément différent suivant que c'est l'une ou l'autre qui prédomine (1).

Le souci du contrepointiste est d'éviter la confusion des voix, de maintenir leur indépendance réciproque et de conserver à chacune, d'un bout à l'autre de la composition, son caractère et sa personnalité. L'harmoniste, au contraire, se préoccupe surtout de la richesse et de la beauté des accords, des lois qui régissent leur succession et permettent de les disposer autour de certains centres de tonalité. On pourrait croire, au premier abord, que la méthode du contrepoint est celle qui met le mieux en valeur le pouvoir expressif de la mélodie, puisque le contrepoint ne connaît que des dessins mélodiques ; mais c'est le contraire qui a lieu, et il est aisé de le comprendre. Les règles qui permettent à plusieurs voix ou parties de s'accorder entre elles, dans leur marche simultanée, sont à la fois si rigoureuses et si complexes que l'heureux essor de l'inspiration mélodique en est constamment entravé. La beauté d'une fugue réside précisément dans la rigueur de sa forme et dans l'impérieuse unité qui en maîtrise la complication. Nous y admirons le mouvement puissant et réglé qui emporte toutes les voix, cette sorte de lyrisme vigilant qui les entraîne et les dirige ensemble vers leur but commun, sans per-

(1) Cette définition des deux méthodes est empruntée librement à W.-H. Hadow. *Op. cit.* pp. 59, 60.

mettre à aucune de s'arrêter ou de s'attarder en chemin. Est-il vrai, comme on l'a dit souvent, que l'émotion n'ait ici aucune place et que la beauté de la fugue, purement intellectuelle, soit d'un ordre presque logique ? Il n'est pas une fugue de Bach qui ne démente ce jugement trop absolu. Une souveraine inspiration en pénètre et en transfigure les formes, et il faut être bien peu sensible à l'ivresse de la musique pour ne pas en éprouver l'irrésistible contagion. Ce qui est vrai, c'est qu'en raison de ses lois rigoureuses, le contrepoint en général et la fugue en particulier sont peu faits pour exprimer l'intimité des sentiments humains dans leurs nuances individuelles, ni le jeu dramatique des passions. A l'infinie variété de dessins et de rythmes dont une fugue est susceptible ne correspond pas une égale diversité psychologique. Les thèmes qui peuvent s'adapter le mieux à ce mécanisme compliqué sont rarement très expressifs. Si caractérisés qu'ils puissent être au jugement du pur musicien, ils demeurent le plus souvent impersonnels en ce sens qu'il serait assez difficile d'imaginer quel sentiment chacun d'eux en particulier pourrait bien traduire. Ils n'ont pas, ou ils n'ont que par occasion, cette physionomie parlante, cette expression indéfinissable comme celle d'un visage humain que nous voyons apparaître déjà dans Haydn et dans Mozart, et qui a permis de comparer, à certains égards mystérieux, l'œuvre de Beethoven à celle de Rembrandt, par exemple. Il était donc nécessaire que ce vieux style, si admirable, du contrepoint se perdît on se transformât peu à peu avec les progrès de l'individua-

lisme, avec la prépondérance que devaient prendre dans la pensée et dans la sensibilité modernes la recherche et l'émotion individuelles.

La méthode harmonique, au contraire, convenait merveilleusement à ces tendances nouvelles. Par l'usage fréquent des accords, elle enrichit la musique d'une coloration puissante et variée. Elle permet ainsi de produire aisément des effets expressifs très saisissants ou très délicats par de simples changements de tonalité. C'est, dans le tableau musical, quelque chose de pareil à de grands jeux d'ombre et de lumière ; ou, si l'on préfère une comparaison psychologique, c'est, autour des émotions plus définies représentées par les motifs mélodiques, l'état imprécis et profond de la sensibilité qui les a fait naître et qui les prolonge. Mais surtout la méthode harmonique a pour effet d'affranchir la mélodie en la laissant errer en liberté sur le fond changeant d'une partie d'accompagnement qui en fait valoir le dessin sans en entraver l'essor. Il résulte de tout ceci une extrême variété de style. C'est ainsi que le musicien peut préparer l'entrée d'un thème par des accords prémonitoires ou par des figures de notes dont il varie à son gré le rythme et le dessin. Il est libre d'enchaîner étroitement un motif à un autre ou de les séparer par quelque passage purement harmonique, sorte de pause sonore qui permet à l'attention de se détendre un peu et met aussi de l'air et de l'espace entre les plans divers de la composition. Quelquefois il sertit ensemble deux thèmes énoncés d'abord séparément, ou plus souvent il reproduit en imitation dans une partie le dessin mélodique qu'une

autre partie vient d'exposer, sans que ces retours momentanés au contrepoint l'obligent en rien à poursuivre dans le même style.

Emmanuel Bach fut loin de prévoir toutes les ressources de ces méthodes nouvelles. Du moins, eût-il le sérieux mérite d'en éviter les dangers, qui sont la recherche des effets faciles, le vide musical, l'insignifiance ou la vulgarité de la mélodie. En musique, comme dans tous les arts, les formes valent ce que vaut l'esprit qui les anime. On le vit bien pour la fugue elle-même qui se pétrifiait alors sous les doigts pédants des Marpurg, des Mattheson et des Kirnberger.

Sans insister davantage sur l'opposition des deux styles qui entrèrent en conflit vers le milieu du XVIII° siècle, on voit quelles raisons profondes lièrent au développement de la sonate celui de la méthode harmonique. Avec la structure précise du contrepoint la sonate ancienne parvenait difficilement à se distinguer de la Suite ; elle demeurait un genre secondaire d'un caractère hésitant et incertain. C'était la fugue qui réalisait le modèle parfait à la fois de la musique vocale et de la musique instrumentale. — Avec la discipline moins sévère de l'harmonie, la sonate devient à son tour le type exemplaire d'un art plus libre et plus personnel. Elle absorbe dans son développement les formes anciennes du style en contrepoint, et la fugue ne survit guère plus qu'en lui demeurant subordonnée Un mot de Hans de Bulow résume assez bien tout ceci : il disait que les 48 préludes et fugues du clavecin bien tempéré de J.-S. Bach et que les 32 sonates pour piano

de Beethoven sont l'Ancien et le Nouveau Testament de la musique.

b) Voyons maintenant quel est le plan de la sonate classique. Les principes dont il dépend sont ceux de l'équilibre et du contraste. Il consiste dans une ordonnance régulière et, en particulier, dans certains retours des motifs mélodiques, des états de tonalité et des périodes rythmiques. C'est, en somme, une symétrie assez analogue à celle de la poésie lyrique, telle qu'on la trouve dans les odes de Pindare, par exemple, ou dans les chœurs des tragédies grecques; mais la musique, mieux que la poésie, est susceptible d'une organisation de ce genre. Ses éléments, — rythme, mélodie, tonalité, — étant plus complexes, se prêtent à des combinaisons plus subtiles et variées; et d'autre part, il n'y a pas en elle, comme dans la poésie, un sens littéral qui l'enchaîne en contraignant son libre jeu à s'accorder avec la logique étrangère du discours et de la pensée abstraite.

C'est un besoin d'indépendance et de liberté qui avait amené la substitution du style harmonique au style fugué. A cette liberté il fallait un contre-poids; et l'on comprend que la même évolution, qui avait conduit Emmanuel Bach et ses contemporains à détendre ou à rejeter les lourdes chaînes du contrepoint, les obligeait par là même à donner au plan de la sonate l'unité de forme et la stabilité qu'il n'aurait pu trouver dans la simple juxtaposition de plusieurs morceaux et, dans chaque morceau, de plusieurs thèmes différents.

La sonate, chez Emmanuel Bach, est divisée en

trois parties. La première et la dernière dont le mouvement est en général rapide doivent être dans le même ton. Celle du milieu, qui est un andante ou un adagio, est écrite dans un ton différent, mais toutefois assez voisin pour que le contraste n'aille pas jusqu'au heurt, et pour que l'unité et la variété tonales soient également sauvegardées. Chacun de ces trois morceaux est d'un caractère différent et manifeste un degré plus ou moins haut d'organisation. Il semble que les deux mouvements rapides dérivent des airs de danse profondément transformés, et que le mouvement lent, plus expressif et plus mélodique, ait plutôt une origine vocale.

Le premier morceau est le seul qui soit astreint à une coupe fixe. Il est, en effet, divisé en trois sections : exposition, développement, récapitulation. L'exposition énonce, dans le ton principal, un premier thème d'un rythme et d'un dessin assez fermes et assez simples, pour qu'on puisse le reconnaître aisément sous les transformations qu'il doit subir par la suite. Il représente l'idée essentielle et directrice qui oriente l'inspiration de tout le morceau, et il doit être propre à fournir les développements les plus variés. Un second thème d'une grâce plus mélodique apparaît ensuite dans le ton de la dominante, après une transition ou un divertissement de quelques mesures. Ce deuxième motif est, si l'on veut, le charme féminin du poème musical dont le premier motif est comme la force virile. Le rôle de l'exposition est donc, en résumé, d'opposer et d'unir deux centres de tonalité en même temps que deux idées mélodiques et d'établir ainsi l'œuvre toute entière

sur une ferme assise musicale. C'est pour cette raison que l'usage classique est de jouer deux fois l'exposition. Elle constitue ce qu'on nomme la première reprise.— La section de développement débute ordinairement dans le ton de la dominante; mais elle ne s'y attarde pas. De successives modulations s'emparent de la mélodie et l'entraînent, comme à la dérive, dans les tons les plus éloignés. Toutefois, comme elle ne se fixe un peu longtemps sur aucun, elle ne risque pas, en errant ainsi à l'aventure sur des chemins étrangers, d'introduire dans l'œuvre une ambiguité tonale qui en détruirait l'unité. Les deux thèmes principaux énoncés dans l'exposition sont ici développés et variés de mille façons imprévues, et il s'y mêle, le plus souvent, des passages épisodiques où la fantaisie du compositeur peut se donner libre carrière. — Enfin, dans la récapitulation, toute l'ordonnance du début est strictement ramenée, avec cette différence significative que le second thème, aussi bien que le premier, se présente cette fois dans le ton principal et non plus dans celui de la dominante. Après les développements fantaisistes qui précèdent, ce retour des deux thèmes, en leur sobriété primitive et dans le ton principal, leur rend une fraîcheur et une fermeté inattendue qui en renouvelle tout l'intérêt : c'est l'affirmation décisive à la fois de la tonalité et de l'idée mélodique. Après un court divertissement, une coda de quelques mesures sert en général de conclusion à tout le morceau.

Tel est le plan, bien souvent décrit, du premier mouvement d'une sonate classique. Je me suis efforcé, pour être plus clair, de le ramener à ses

lignes essentielles. Dépouillée ainsi de ce que peut y ajouter la libre invention de l'artiste, de tout ce qui en fait une œuvre personnelle et vivante, cette armature parait forcément un peu rigide. Mais il faut bien entendre qu'il s'agit là d'une ordonnance idéale, d'une sorte de patron composite que les sonates des maîtres classiques imitent plus ou moins précisément, sans s'y adapter jamais avec une exacte rigueur. Deux thèmes principaux, deux centres de tonalité, — tonique-dominante, dominante-tonique, — une construction ternaire qui encadre fortement entre deux grandes strophes d'une ferme symétrie un passage de facture et de prosodie plus libres, voilà, somme toute, à quoi se réduit l'allegro initial d'une sonate. C'est une forme d'une souplesse et d'une vigueur admirables qui s'harmonise naturellement à l'inspiration sans lui imposer une discipline arbitraire. Emmanuel Bach, qui en arrêta les traits principaux et qui en fixa les contours, ne sut lui donner, même dans ses dernières œuvres, les proportions harmonieuses et la parfaite beauté qu'elle reçut du génie de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Chez lui, les deux thèmes de l'exposition sont rarement bien définis. Il est difficile de les distinguer l'un de l'autre et du contexte laborieux qui les étouffe plus souvent qu'il ne les enrichit. Ce défaut d'invention mélodique a son contre-coup fâcheux dans la section de développement qui se poursuit d'une façon languissante et confuse. Enfin, la récapitulation, où l'intérêt dramatique devrait être porté à son plus haut point, est au contraire, comme on pouvait s'y attendre, la partie la plus faible du morceau : l'ins-

piration s'est épuisée avant d'arriver à son terme; l'idée fait défaut à la forme; c'est une fin hâtive qui n'est pas une conclusion. Rien ne fait prévoir la maîtrise avec laquelle Beethoven saura concentrer l'émotion éparse dans le poème musical et en faire jaillir une dernière flamme plus haute qui éclaire, derrière nous, tout le chemin parcouru.

Les deux morceaux qui suivent sont d'une forme moins caractéristique et d'une organisation en général beaucoup plus simple. Il suffira d'en dire quelques mots.

Le mouvement lent qui est la partie la plus libre de la sonate peut prendre bien des aspects différents. C'est assez souvent une sorte de romance formée de deux thèmes opposés ou même d'une simple phrase que son ampleur mélodique permet de développer sans effort par les moyens les plus simples. Quelquefois c'est un aria dans le vieux style en contrepoint, ou un thème avec variations, ou encore un chant dramatique, coupé de récitatifs, comme on en pourrait trouver dans la musique d'opéra des XVIIe et XVIIIe siècles. Emmanuel Bach fit un emploi souvent heureux de ces divers types. C'est dans ces mouvements lents, où il n'était plus gêné par la complexité de la forme, qu'il a rencontré quelques-unes de ses inspirations les plus pathétiques. Il semble qu'on trouve là, mieux peut-être que chez Haydn et chez Mozart, une promesse, à la vérité fort lointaine, des grands adagios de Beethoven.

Enfin, le finale est toujours, par contraste avec le mouvement qui précède, un morceau d'une allure vive et d'un caractère brillant et joyeux. Il repro-

duit ordinairement le plan du premier allegro, mais avec plus de liberté et surtout dans un mouvement plus rapide. Cependant la forme la plus fréquente devint par la suite celle du rondo, qui consiste dans les retours successifs d'un motif principal, sorte de refrain périodique alternant avec un divertissement plus étendu et plus varié (1). Quel qu'en soit le plan, le finale se termine presque toujours par une importante coda, qui est la conclusion définitive de la sonate et qui en affirme une dernière fois la tonalité.

Le caractère du finale est dû à la même convention, ou mieux à la même logique instinctive et secrète, qui avait conduit les premiers maîtres de la musique instrumentale à terminer d'ordinaire une Suite par un air de gigue ou par quelque autre danse pleine de vivacité et d'entrain. Avec Emmanuel Bach, avec Haydn et Mozart, la sonate, malgré ses formes savantes, ne se départit pas d'une grâce mondaine qui s'y mêle aux inspirations les plus sincères. Elle était faite pour un public qui eût jugé indiscrète et de mauvais goût l'expression trop gravement émue des simples passions humaines. La franche gaîté de la gigue n'est plus dans l'allegro final de la sonate qu'une sorte de dénouement insoucieux et frivole au charme langoureux de l'andante. Nous verrons comment Beethoven, s'emparant à son tour de la même tradition psychologique et musicale, dégage de ce parti pris d'optimisme le sens profond

(1) Emmanuel Bach écrivit pour le clavecin un assez grand nombre de rondos ; mais il ne songea pas à introduire dans la sonate une forme qui lui parut peut-être d'une simplicité trop populaire.

qui s'accordait à son génie. C'est au rythme léger de certains finales, étrangement mêlés de tendresse et d'ironie, qu'il a confié peut-être le secret suprême de sa pensée. Leur allégresse mystérieuse est la conclusion de son œuvre héroïque et passionnée, détachement d'une âme déjà lointaine qui a jeté avec effort le lest de ses derniers désirs (1) et où l'on dirait que plus rien ne pèse.

Après cette analyse sommaire de chacune des grandes divisions de la sonate classique, considérons une dernière fois le plan général de sa composition. Cette vue rétrospective nous permet de saisir dans l'ensemble de la sonate à peu près la même symétrie que nous avons remarquée dans celle de ses parties qui est la plus caractérisée et la plus organique. Aux trois sections du premier morceau, exposition, développement, récapitulation, correspondent assez bien les trois divisions de la sonate, allegro, andante, finale. La section de développement est, dans le premier morceau, celle qui admet le plus de liberté et qui s'éloigne le plus du ton principal ; il en est de même de l'andante dans l'ensemble de la composition. Dans le premier morceau la récapitulation reproduit l'exposition, et, dans la sonate, l'allegro final fait équilibre à l'allegro du début. Sans pousser trop loin un parallèle, qui ne serait pas de tout point exact, il est permis de trouver dans cette similitude partielle du tout avec l'une de ses parties un indice de ce qu'il y eut de spontané dans

(1) *Der schwer gefasste Entschluss*, comme il est écrit au finale du dernier quatuor.

l'élaboration progressive de la sonate. Sa croissance et son organisation sont analogues à celles des choses vivantes. Si c'est parfois une volonté réfléchie, c'est aussi une harmonie profonde, une sorte de finalité interne, qui a présidé, à tous les degrès, à l'ordre et à l'enchaînement de ses diverses parties. Le plan de la sonate, dont nous avons vu dans la Suite primitive l'ébauche rudimentaire, est ainsi devenu de plus en plus complexe, mais cette complexité n'a rien d'arbitraire ni de conventionnel. C'est une forme qui s'est façonnée peu à peu selon le rythme naturel de la sensibilité humaine.

c) Pour achever cette exposition sommaire de l'influence exercée par Emmanuel Bach dans la formation de la sonate classique, il reste à dire quelques mots de son style et des effets expressifs qu'il s'efforça d'introduire dans les formes renouvelées de la musique. Ici encore, c'est avec Beethoven surtout que la ressemblance est frappante, et l'on peut dire qu'à bien des égards Emmanuel Bach fut le véritable précurseur de l'art beethovenien. La recherche de la couleur et d'une expression dramatique est tout à fait visible chez lui, surtout dans ses dernières œuvres. On y rencontre déjà les fortes et les pianos imprévus et subits, les crescendo et les diminuendo, les grands arpèges parcourant tout le clavier, les modulations anormales, les soudaines transitions, les phrases mélodiques brusquement interrompues et brusquement reprises, tous les moyens, en un mot, dont Beethoven saura tirer plus tard des effets si puissants. Mais chez Beethoven l'infaillible instinct du génie disciplinait cette forme tourmentée et

la pliait à ses fins ; la sincérité de l'inspiration et la force de la pensée y imprimaient une unité souveraine et y mêlaient une délicatesse infinie. Rien de pareil chez Emmanuel Bach. Ce prédécesseur de Beethoven ressemble à Beethoven comme ressemblaient à Michel Ange les derniers sculpteurs de la Renaissance italienne. Ceux-ci toutefois n'étaient que des imitateurs, ce qui explique, sans l'excuser, leur style prétentieux et l'espèce d'agitation de leurs œuvres vides d'émotion et de pensée. Emmanuel Bach, au contraire, fut un initiateur et le créateur d'un genre qui allait, après lui, produire des chefs-d'œuvre ; et il est singulier, mais non pas unique dans l'histoire de l'art, de trouver ainsi réunis dans le même artiste à la fois un précurseur et une sorte de décadent. A un autre point de vue, il représente assez bien en musique le goût qui régna en Allemagne vers le milieu du XVIII° siècle. L'abus des fioritures, des trilles, des notes d'agrément, l'absence de clarté et d'une belle harmonie dans les proportions, rappellent l'enchevêtrement compliqué et la frivolité laborieuse du style rococo.

Enfin, pour en venir au mot décisif qui explique et qui résume tout, l'homme intérieur, le poète, si l'on veut, était chez lui très inférieur au musicien. Il est difficile de rendre exactement justice aux artistes de cette sorte. Le bien ou le mal qu'on en pense n'est jamais sans réticence ni remords. Pour Emmanuel Bach, il faut se souvenir, avant tout, de ce que lui doivent les grands classiques. Eux-mêmes se regardaient comme ses débiteurs, et Mozart a dit en propres termes : « Il est notre père à tous. »

(Quatrième Conférence).

Mesdames, Messieurs,

Notre dernier entretien a été consacré presque en entier à l'exposition du plan de la sonate classique et du style musical approprié à ce plan. Nous avons vu la part éminente qui revient à Emmanuel Bach dans l'élaboration de cette forme nouvelle. Mais je ne vous ai pas dissimulé que, au cours de sa lente évolution, la sonate avait perdu peu à peu la fraîcheur populaire, le charme naïf et léger, ou encore l'inspiration plus grave des premières œuvres concertantes si proches encore les unes du chant religieux, les autres de la danse et de la chanson. En devenant plus savante, la sonate s'est faite aussi de plus en plus artificielle, sinon dans sa forme du moins dans son contenu. Le sentiment, la poésie, tout ce qu'il pouvait y avoir en elle d'instinctif et de spontané, s'en est retiré peu à peu. La libre musique de fête, fête aristocratique ou fête champêtre, la belle et profonde musique d'église, l'une et l'autre encore mal assouplies sans doute à leurs débuts, du moins toutes pleines d'émotion et de vie, sont devenues vraiment de la musique de chambre, mais, hélas, de chambre si bien close, que l'air naturel,

les souffles qui viennent des champs, la lumière du ciel n'y semblent pénétrer jamais. C'est en Allemagne surtout que la sonate avait pris ce caractère de formalisme pédant, qui menaçait de faire de la musique une sorte d'exercice difficile et ennuyeux Car on se demande quel peut être l'objet d'un art qui n'aurait plus d'attaches ni avec le monde extérieur, ni avec les passions humaines.

Ces tendances, étroitement germaniques, étaient loin d'ailleurs d'être prépondérantes. L'influence italienne, servie et propagée par une véritable nuée de chanteurs et de musiciens, dominait partout en Europe. Même dans les petites cours allemandes, c'est le virtuose italien qui brillait d'ordinaire au premier rang, sur la scène et dans le concert, et c'est à lui que semblaient dûs les applaudissements du public et la faveur du prince. La musique plus mélodique et plus aisée des maîtres de Venise, de Turin, de Florence et de Naples, avait envahi l'Angleterre et l'Espagne ; elle balançait, à Paris, l'influence de Rameau et de ses successeurs ; elle était toute puissante à la cour de Vienne. L'art italien, à peine est-il besoin de le dire, avait perdu depuis longtemps toute rigueur scolastique. Le pédantisme était à coup sûr son moindre défaut. Tout y demeurait subordonné au « beau chant, » c'est-à-dire à l'élégance, même vulgaire, du contour mélodique, ou à la prestigieuse habileté de l'exécutant. En revanche l'harmonie y était pauvre, les modulations rares et simples, le plan mal défini, et une intarissable et fastidieuse abondance naturelle y tenait lieu trop souvent d'inspiration. Pas plus que dans les œuvres

formalistes des docteurs en musique allemands, il n'y faut chercher d'émotion directe et sincère. Son insignifiance psychologique n'a même pas pour excuse la foi un peu naïve dans l'application et dans le travail, qui a du moins le mérite d'entretenir une sérieuse culture artistique, de sauvegarder les traditions et de préparer ainsi les voies au génie.

Il semble donc qu'au milieu du XVIIIe siècle, après la mort du vieux Bach, la musique, ayant épuisé ses sources premières, ne puisse plus trouver nulle part la sincérité et la fraîcheur d'émotion capables de lui donner une vie nouvelle. Mais l'histoire, et surtout l'histoire de l'art, n'est faite que de surprises. C'est précisément à ce moment même que la musique va prendre son plus grand essor. Haydn et Mozart, héritiers l'un et l'autre de la tradition allemande et de la tradition italienne, n'en conserveront que la part la meilleure. Ils y ajouteront l'inattendu qu'apporte toujours le génie, cette nouveauté individuelle, qui sans doute arrive à son heure et prend sa place dans l'évolution, mais que rien ne faisait prévoir et qu'on ne peut expliquer tout à fait par ses antécédents. On dirait qu'une sorte de finalité ait présidé mystérieusement à la lente élaboration de la sonate, pour que Haydn et Mozart, et surtout Beethoven après eux, y trouvent, comme à point nommé, la forme la mieux appropriée à leur inspiration. Toutefois, cette inspiration elle-même, rien dans la forme de la sonate n'aurait permis de l'imaginer d'avance. C'est le propre des rapports de finalité de n'être le plus souvent aperçus qu'après coup. Aussi la plupart des philosophes les tiennent-ils pour illusoires.

Quoi qu'il en soit, nous en aurions à peu près terminé avec le sujet de ces entretiens, si nous ne nous étions proposé d'autre but que d'étudier les origines et l'évolution d'une forme d'art. Haydn et Mozart vont apporter bien peu de changements au plan de la sonate classique. Il leur suffira de quelques traits légers pour en parfaire le dessin. A la sonate ébauchée au XVIIe siècle, puis modelée presque à souhait par les mains d'Emmanuel Bach, il ne manquait rien que la vie. C'est la beauté des choses vivantes qu'elle va recevoir de ces deux grands maîtres.

Une basse maison de paysans, sans étage, toute en longueur, au bord de la grand route, avec un toit de chaume, quelques fenêtres percées au hasard, et une large porte cintrée comme on en voit dans les vieilles fermes, c'est là que Joseph Haydn naquit en 1732, dans le village de Rohrau, en Autriche. Bien que Vienne ne fût pas à plus d'une douzaine de lieues, le mouvement et le bruit de la grande ville n'atteignaient guère, au XVIIIe siècle, ce bourg paisible et reculé. La population, de race slave et de religion catholique, y avait gardé ses anciennes coutumes, ses danses, ses chants populaires, toutes les vieilles traditions d'une vie à demi patriarcale. Hommes et femmes y portaient encore les beaux costumes des Slaves du sud ou Slovènes qu'on ne rencontre plus aujourd'hui que dans les villages perdus de la Carniole et de la Styrie.

Le père de Haydn était charron. Il occupait aussi la charge de sacristain de la paroisse. Il avait une

belle voix de ténor et avait dû recevoir quelque éducation musicale, puisqu'il tenait l'orgue à l'église. Dans un de ces voyages qu'entreprenaient jadis les artisans pour achever leur apprentissage, étant à Francfort sur-le-Mein, il avait appris à jouer de la harpe. Les jours de fête, après l'office du matin, il prenait donc sa harpe, et sa femme chantait. Alors, le petit Joseph, affairé et joyeux, avait bientôt fait de découvrir, parmi les roues, les brancards et les copeaux amoncelés, deux morceaux de bois dont l'un lui servait de violon et l'autre d'archet ; et debout, devant ses parents, pendant que le petit frère écoutait assis dans son berceau de planches, il faisait gravement sa partie dans le concert de famille. On croit les voir tous les trois, dans leurs habits des dimanches, au milieu de la grande salle où le soleil brille gaiement, le père en pantalon bleu garni de brandebourgs, sa harpe posée devant lui, la jeune femme, avec ses longues tresses, vêtue d'une robe de lainage blanc, brodée d'arabesques rouges et bleues, et l'enfant, un peu chétif et moricaud, tel qu'il resta toute sa vie, mais les yeux brillants d'attention et de plaisir. « J'ai vu Haydn, raconte Stendhal, chargé d'ans et de gloire, se rappeler encore les airs simples que chantait sa mère, tant ces premières mélodies avaient fait d'impression sur cette âme toute musicale ! »

Je ne vais pas vous raconter en détail la vie de Haydn, avec toutes les anecdotes que rapportent ses biographes. Il me suffira d'en indiquer les événements principaux, ceux qui nous permettront de saisir sa physionomie morale et de comprendre

mieux son clair et simple génie. Quelques traits significatifs nous tiendront lieu d'une analyse de ses ouvrages qui dépasserait le cadre de cette étude. Peu d'artistes ont mis dans leur œuvre une image plus fidèle de leur pensée et de leur vie. C'est le même naturel, la même continuité, la même candeur presque enfantine d'une âme délicate et légère. En essayant de nous imaginer sa maison natale, l'atelier de son père, le charron organiste et joueur de harpe, le beau visage et les gais vêtements de sa mère et, tout alentour, la grande paix de la campagne hongroise, nous étions moins éloigné de la musique, et même de la sonate, qu'il a pu vous sembler d'abord. Ces images simples et primitives, cette insoucieuse gaîté, cet esprit vif, mêlé pourtant de douceur et presque de recueillement, ce furent les premières impressions de Haydn, et ces impressions d'enfance se retrouvent partout dans son œuvre. Elles ont marqué pour la vie sa nature d'homme et d'artiste.

De bonne heure, la douce voix de Haydn attira sur lui l'attention de Reuter, maître de chapelle à Saint-Etienne de Vienne. Reuter avait eu l'occasion d'entendre l'enfant dans la petite ville de Haimbourg où il apprenait les éléments de la musique chez un maître d'école, cousin de son père. Il l'emmena à Vienne et, pendant plusieurs années, Haydn chanta dans les chœurs de la cathédrale. Il en fut renvoyé en 1749 à la suite, dit-on, de quelque bon tour qu'il avait joué à l'un de ses camarades, ou peut-être, plus simplement, parce que sa voix avait mué. Il avait alors dix-sept ans et se trouvait, dit Grove, jeté dans

le monde avec une bourse vide, un appétit aiguisé et pas d'amis. Emportant avec lui ses deux biens les plus précieux, un violon et un vieux clavecin vermoulu, il alla se loger dans une mansarde de la vieille Michaelerhaus. C'était une de ces hautes maisons de Vienne qui, du rez-de-chaussée luxueux jusqu'au misérable grenier, abritaient les fortunes les plus diverses et présentaient comme un raccourci de toute la société viennoise Au troisième étage habitait le poëte italien Métastase. Il s'intéressa à ce musicien chétif et sans le sou, le reçut souvent chez lui et, entre autre choses, lui apprit l'italien. Métastase aimait beaucoup la musique et préférait, naturellement, les compositions faciles et le style coulant de ses compatriotes aux œuvres savantes des allemands. Un peu plus tard, Haydn fit la connaissance du vieux Porpora qui lui enseigna « la vraie manière de chanter à l'italienne » et l'art de la composition. Si l'on joint à ces relations l'étude que fit Haydn des sonates de Paradies et d'Alberti, on voit que l'influence de l'Italie est loin d'être négligeable dans sa formation musicale. Il écrivit ses premiers opéras sur des livrets italiens et les signa du nom de Giuseppe Haydn. Mais en même temps, il lisait assidûment les traités théoriques de Fux, de Marpurg et de Mattheson ; et surtout il étudiat avec l'enthousiasme et l'acharnement de la jeunesse les sonates pour clavecin d'Emmanuel Bach. « Assis à mon clavecin rongé par les vers, disait-il dans sa vieillesse, en se rappelant ces années lointaines, je n'enviais pas le sort des monarques. Je ne bougeais pas de mon clavecin sans avoir joué d'un bout à

l'autre les sonates de Bach. Celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style et que je l'ai étudié avec soin. Cet auteur, lui-même, m'en fit jadis compliment. » Il fait là sans doute allusion à une lettre qu'Emmanuel Bach lui écrivit de Hambourg, et où il lui disait : « Vous êtes le seul musicien qui me comprenne. »

Ainsi passèrent pour Haydn cinq belles années d'apprentissage et d'indépendante pauvreté, période de labeur solitaire, dont le cours uniforme fut rompu par peu d'incidents. « Travaillant seul et sans maître, dit Stendhal, il fit une infinité de petites découvertes dont il se servit par la suite. Pauvre, grelottant de froid dans son grenier sans feu, étudiant fort avant dans la nuit, accablé de sommeil à côté d'un clavecin détraqué, tombant en ruines de toutes parts, il se trouvait heureux. Les jours et les années volaient pour lui, et il dit souvent n'avoir pas rencontré en sa vie de pareille félicité. »

Cependant, la réputation de Haydn commençait à se répandre un peu, grâce à quelques pièces de clavecin qu'il avait écrites pour ses élèves. Elle ne dépassait pas un cercle très étroit de protecteurs et d'amis, et personne ne pouvait prévoir encore la gloire future du jeune artiste si humble et si besoigneux. Un certain baron de Fürnberg, très passionné de musique, l'invita à venir passer quelques mois dans une maison de campagne qu'il possédait aux environs de Vienne. Haydn trouva chez son hôte l'ordinaire orchestre d'amateurs de ce temps, c'est-à-dire quelques instruments à cordes et un plus

petit nombre d'instruments à vent, cors et hautbois, ceux-ci de qualité très médiocre. Haydn s'appliqua tout naturellement à adapter à cet orchestre rudimentaire les principes de composition et les formes musicales qu'il s'était assimilés par l'étude approfondie des sonates d'Emmanuel Bach. Mais les cors et les hautbois dont il disposait étaient décidément de valeur si inférieure qu'il dut renoncer à peu près à les utiliser et qu'il fut amené à écrire presque toujours pour les quatre instruments à cordes seulement. Il est probable qu'il ne tarda pas à s'apercevoir de l'unité parfaite de cette symphonie ainsi réduite à ses éléments essentiels et surtout de sa convenance au style dialogué, implicitement contenu dans la forme créée par Emmanuel Bach. Ainsi naquit le quatuor classique — la sonate quatuor — qui est demeuré, depuis Haydn, la forme la plus parfaite de la musique de chambre (1).

Cette saison qu'il passa chez le baron de Fürnberg devait amener les plus heureux changements dans la vie de Haydn. Elle eut pour effet de le mettre en rapport avec le comte Morzin qui habitait à Lukavec, près de Pilsen, en Bohême. Le comte, sur la recommandation de Fürnberg, le prit à son service et lui confia la direction de sa chambre de musique. Haydn eut la surprise de rencontrer au château de Lukavec

(1) Quelques-unes des œuvres dans ce genre, que Haydn composa pour le baron de Fürnberg, parurent à Paris en 1764, sous le titre suivant, qui montre bien l'indétermination que présentait encore à ce moment la nomenclature musicale : « Six simphonies ou quatuors dialogués pour deux violons, alto viola et basse, composés par M. Hayden, maître de musique à Vienne. »

un véritable petit orchestre qui ne comprenait pas moins d'une quinzaine de musiciens. Ces circonstances nouvelles lui permirent d'expérimenter la couleur orchestrale et d'étendre à la symphonie les formes musicales qu'il avait appliquées déjà au quatuor. C'est pour l'orchestre du comte de Morzin que furent écrites les premières symphonies de Haydn. A dire vrai, ces compositions d'assez médiocre envergure ne différaient pas encore beaucoup de l'ordinaire musique de chambre. Elles nous semblent aujourd'hui d'une simplicité bien enfantine. Mais, sans doute, est-ce précisément ce style si clair, si ténu, si éloigné de l'emphase italienne et du formalisme allemand, qui charma comme une savoureuse nouveauté le public de dilettanti que le comte de Morzin invitait à ses concerts. Quoi qu'il en soit, le succès fut des plus vifs, et le puissant prince Paul Esterhazy, après avoir entendu à Lukavec une des symphonies de Haydn, n'hésita pas à s'attacher le jeune musicien et à l'emmener à son opulente cour d'Eisenstadt.

Ce fut l'événement décisif de la carrière de Haydn. Il avait 27 ans. Sous des dehors timides, sous une sorte d'ingénuité et de gaucherie qu'il ne perdit jamais tout à fait, il cachait un esprit vif, une sensibilité toujours en éveil et l'assurance intérieure que lui donnait, malgré tout, la conscience de sa valeur et sa maîtrise désormais parfaite. Il y avait à Eisenstadt deux théâtres, un chœur excellent, un orchestre de premier ordre et, mieux que toutes ces choses, il y avait le prince Nicolas Esterhazy, esprit cultivé, âme enthousiaste, protecteur affectueux et libéral,

qui ne tarda pas à reconnaître le génie de son nouveau maître de chapelle et qui s'appliqua de tout son pouvoir à en favoriser l'essor. Il faut ajouter — car ceci est important — que Eisenstadt se trouve en Hongrie, un peu au sud et pas très loin de Rohrau. Dans ses promenades solitaires, Haydn retrouvait donc à peu près les mêmes horizons qu'avaient connus ses yeux de petit paysan. Il entendait chanter dans la campagne les mêmes vieux airs slaves ou hongrois, et il put voir de nouveau les villageois danser dans leurs fêtes champêtres leur danse nationale du kolo dont il a transporté le rythme dans l'une de ses symphonies. Toutes les impressions de son enfance, un peu effacées pendant ses studieuses années d'apprentissage dans la grande ville, lui revinrent en foule avec une force nouvelle. C'est à partir de ce moment qu'il s'imprégna de plus en plus de ces influences populaires qui rafraîchissent toute son œuvre et qui en sont demeurées le charme le plus profond.

Les trente années qu'il passa à Eisenstadt s'écoulèrent pour Haydn sans trouble, sans bruit, sans désirs ambitieux, malgré la gloire qui était venue, sans rien, en un mot, qui pût le détourner un seul jour de son travail ni de sa pensée. Dès le matin, il s'asseyait à une petite table, à côté de son piano, pour n'en plus bouger jusqu'à l'heure du dîner ; le soir, il allait à la répétition, au concert ou à l'opéra ; et de temps en temps quelques heures de chasse ou de promenade interrompaient seules son travail, sans l'en distraire tout à fait. Le peu de loisir que lui laissaient des journées si bien ordonnées et rem-

plies était partagé entre ses amis et l'aimable société de Melle Bozelli, un cantatrice attachée comme lui au service du prince.

Cette période d'Eisenstadt embrasse plus de la moitié, sinon la vie de Haydn, du moins de sa carrière d'artiste. C'est là qu'il eut son plus long établissement et qu'il vécut tout son âge mûr, de 27 à 60 ans. Pour imiter, s'il est possible, dans notre causerie, le rythme et le mouvement de cette existence harmonieuse, arrêtons-nous, nous aussi, avec Haydn à la cour d'Eisenstadt, et plaçons ici les quelques remarques que nous avons à faire sur son œuvre et en particulier sur ses sonates pour piano.

Les changements apportés par Haydn et Mozart au plan de la sonate classique furent, vous ai-je dit, très légers. D'Emmanuel Bach à Haydn, le progrès se fit presque autant par voie d'élimination que par voie d'extension et d'enrichissement. L'âme paisible du vieux maître, sa pensée si lucide, sa sensibilité si fraîche et naïve, furent pour la sonate comme un de ces beaux lacs naturels d'où les eaux qui les traversent sortent éclaircies et limpides, après s'y être dépouillées de ce qu'elles contenaient de pesant ou d'impur. L'imagination de Haydn était essentiellement mélodique. Aussi, les thèmes sont-ils chez lui bien mieux définis que chez Emmanuel Bach, d'une énonciation plus aisée, d'une ligne à la fois plus nette et plus souple. Leur dessin délicat apparaît mieux encore par la transparence et la sobriété de la partie d'accompagnement et des passages de transition. Tout l'ensemble harmonique n'est qu'un

décor léger où la mélodie se meut librement, sans trop de risque de s'y égarer ; et si parfois elle s'en évade un instant, c'est pour réapparaître bientôt avec la même silhouette connue et une parure à peine changée qui suffit à en renouveler la grâce. Il ne faut pas s'attendre, d'ailleurs, à voir Haydn montrer, surtout dans ses premières œuvres, une bien grande fertilité dans le traitement thématique. Les deux motifs habituels dans l'allegro initial de ses symphonies, de ses quatuor et de ses sonates, sont en général bien contrastés et leur opposition est le plus souvent d'une clarté parfaite ; mais la section de développement manque un peu d'invention et d'ampleur. On y chercherait en vain la riche fantaisie, les effets inattendus, l'abondance de pensée et de style auxquels nous ont accoutumés ses successeurs romantiques. Il est vrai, comme le remarque M. Hadow, que la pure lucidité de la musique de Haydn ne réclame pas des stratagèmes bien profonds. Il lui suffit ça et là d'une touche un peu vive pour assurer le coloris de son gai tableau musical. Ses inventions mélodiques, toujours ingénieuses et d'une élégante simplicité, sont bien rarement dépourvues d'un sourire ou d'une lueur qui en éclaire le charme de bienveillance et de bonté. Ce n'est pas la grâce de Mozart si tendre, ou mélancolique, ou secrètement passionnée, mais plutôt une sorte de gaîté naturelle, le même rayon de soleil qui s'est prolongé, après Haydn, jusqu'à Beethoven.

La plupart des mouvements lents sont, dans les quatuor surtout, d'une pénétrante beauté. Ils paraissent exprimer une joie paisible et sereine, la paix

intérieure d'une âme que n'ont point troublée les doutes ni les passions, mais qui ne laisse pas d'être accessible aux émotions profondes et parfois même aux graves pensées. Le sentiment de la nature, une foi religieuse très douce et très simple semblent être les sources les plus ordinaires de leur inspiration. Tout ce que nous savons de la vie intime de Haydn n'est pas fait pour démentir cette interprétation que viennent confirmer encore celles des œuvres du maître dont le sujet est bien défini, comme les Sept paroles du Christ, la Création et les Saisons.

Dans les mouvements rapides, dans les finales surtout, si étincelants de verve et d'humour, le génie de Haydn nous apparaît sous un aspect un peu différent. D'une forme toujours précise et finement acérée, leur gaîté primesautière ne tombe jamais dans la vulgarité. C'est une musique alerte et vive, pleine de saillies et de rires légers, une musique où rien ne pèse, qui passe et qui bondit comme les ruisseaux d'avril. C'est dans ces mouvements rapides que Haydn a fait le plus fréquent usage des danses et des chansons populaires des Hongrois, des Slovènes et des Croates. La phrase mélodique y est souvent de 3, 5, 7 ou 9 mesures par opposition au mètre classique et occidental de 4 ou 8 mesures. Ces influences populaires dans les compositions d'un caractère sérieux, nous les avons trouvées déjà à l'origine de la musique instrumentale. Mais au moment où Haydn y vint rafraîchir à son tour les formes compassées de la sonate, cette irruption de vie et de libre gaîté parut aux habitués des chambres

de musique une hardiesse imprévue qui, en les charmant, les déconcertait un peu. Pour quelques esprits timorés ou jaloux, c'étaient là d'irrévérencieuses nouveautés qui offensaient à la fois, disaient-ils, les règles de l'Ecole et la dignité de la Cour. Il est assez plaisant que le vieux maître qui nous semble aujourd'hui représenter, entre tous, la sagesse et la modération classiques ait passé auprès de ses contemporains pour un de ces novateurs aventureux dont les pédants ne parlent qu'en hochant la tête !

Tout ce que nous venons de dire du style de Haydn s'applique beaucoup mieux aux symphonies et surtout aux quatuor qu'aux sonates pour piano. La sonate pour piano ne prit qu'avec Beethoven sa pleine valeur expressive. C'est chez Beethoven seulement qu'elle s'égale, par la richesse de sa forme et par sa profonde signification, aux compositions orchestrales de l'ordre le plus élevé. Dans l'œuvre de Haydn, et même dans celle de Mozart, elle occupe une place importante sans doute, mais toutefois un peu secondaire. Parfois même, chez ces deux maîtres, elle ne s'élève pas beaucoup au dessus d'un exercice à demi pédagogique, et c'est aux instruments à cordes qu'ils ont recours de préférence l'un et l'autre quand il s'agit pour eux d'exprimer leur plus intime pensée et de faire œuvre de musiciens poètes. Voici pourtant deux morceaux qui illustreront assez bien une partie au moins de notre analyse rapide du style et de l'inspiration de Haydn. L'un, qui est dans la première manière du maître, est charmant de fraîcheur et de simplicité. Il porte l'indication *Innocentemente*, d'une manière innocente. Le second, d'une date très

postérieure, appartient à la dernière sonate pour piano. C'est un exemple excellent des qualités brillantes et du style étincelant que Haydn acquit par la suite.

Je ne vous ai rien dit jusqu'ici de la contribution la plus personnelle de Haydn à la forme classique de la sonate. Je veux parler du menuet.

Dans les Suites anciennes on rencontrait parfois un menuet. Mais l'usage en était exceptionnel, et il ne semble pas qu'il ait eu une influence appréciable sur la formation de la Sonate primitive. Haydn, au contraire, fit du menuet un emploi constant. Dans ses quatuor, il l'adjoignit aux trois mouvements d'Emmanuel Bach ; dans ses sonates pour piano, auxquelles il conserva la division ternaire, il remplaça souvent par un menuet tantôt l'andante, tantôt l'allegro final ; et c'est dans ces courts morceaux, d'un caractère si fin et si spirituel, qu'il a fait preuve peut-être de la plus inimitable originalité. Il est intéressant de remarquer que la sonate, qui tire en grande partie son origine de la danse, lui doit encore l'un de ses plus heureux accroissements jusque dans la période classique.

Le menuet est une danse française. Il est, paraît-il, originaire du Poitou. C'est en France qu'il eut sa plus grande vogue, au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle, et c'est de la cour de Versailles qu'il se répandit dans tous les salons aristocratiques de l'Europe. Il se dansait à deux, et il comporte à la fois des pas, de discrets saluts et des mouvements de bras extrêmement gracieux. Les airs de menuet sont à trois temps ; le mouvement en est très modéré et même lent ; leur

caractère distinctif est une élégante et noble simplicité. Il existe dans ce style des menuets délicieux de Lulli, par exemple, et de Boccherini. Mais il arriva pour le menuet ce qui s'était produit, un siècle et demi auparavant, pour les autres danses : Haydn, en lui faisant une place dans la sonate et dans la symphonie, en changea bientôt le caractère. Sans en compromettre la forme élégante et précise, il lui donna une allure plus vive et plus rapide, en même temps qu'une souplesse, une flexibilité musicale qui permit d'en varier le rythme, le tour mélodique et parfois même la structure (1).

La prédilection de Haydn pour cette forme si légère du menuet nous a valu une véritable galerie de petits chefs d'œuvre musicaux. Rien dans son œuvre n'a conservé une pareille fraîcheur, une grâce si intacte, une si claire magie de pensée et de style. Si l'on veut, aujourd'hui, que cette musique ait vieilli, pourquoi ne pas trouver vieillis aussi les vers de La Fontaine ou les tableaux de Chardin ? Haydn lui-même ne s'y trompait pas. « On parle toujours de contrepoint, disait-il dans ses vieux jours, avec sa naïveté où perce une pointe de malice, mais je voudrais voir quelqu'un écrire un menuet vraiment neuf ! » Il se doutait bien qu'après lui le souhait était difficile à réaliser (2).

(1) Le menuet, comme on sait, comprend deux parties. La première est composée de deux ou trois reprises ; la seconde n'en a jamais que deux. On appelle cette seconde partie trio, parce que, dans le quatuor, le violoncelle n'y concourt pas. Après le trio la première partie est toujours reprise en entier.

(2) Hadow. *op. cit.*

Il reste à dire quelques mots de la chronologie des sonates pour piano de Haydn. Elle est peu connue, et l'ordre adopté dans les éditions modernes est propre à donner sur ce point les idées les plus fausses. Je n'ai d'ailleurs trouvé ni dans le catalogue thématique de Pohl, ni dans l'ouvrage de Shedlock, ni dans les éditions anciennes qu'il m'a été possible d'examiner, les éléments d'une liste chronologique précise et complète.

De 1761 à 1766, c'est-à-dire pendant les cinq premières années de son séjour à la cour du prince Esterhazy, Haydn n'écrivit pas moins de 16 sonates. Elles sont d'un caractère très simple, mais non sans agrément, si l'on prend son parti de l'extrême ténuité du style. La première en date (1) est la seule des sonates pour piano de Haydn qui contienne quatre mouvements, l'un desquels est un joli menuet très mélodique, avec un trio d'un sentiment gracieux et plaintif. — En 1774 six sonates parurent à Amsterdam comme opus 13 (2). — Deux ans après, Haydn publia, comme opus 14, six nouvelles sonates chez Longman et Broderip (3). On accusa méchamment l'auteur d'y avoir imité et même parodié le style d'Emmanuel Bach. Imité, peut-être, mais non d'une façon servile, et, à coup sûr, sans aucune intention maligne. — En 1780, six sonates encore parurent

(1) N° 1 du cat. them. de Pohl, n° 21 de l'éd. Breitkopf et Hartel.

(2) Trois d'entre elles n'ont pas été réimprimées dans les éditions modernes. Les trois autres portent dans le catal. de Pohl les nos 8, 9 et 10 (29, 30, 31 de Breitkopf).

(3) Nos 11 à 16 du catal. de Pohl (23 à 28 de Breitkopf).

chez le grand éditeur viennois Artaria (1). Elles sont dédiées aux deux sœurs Francisca et Marianne von Auenbrugger. Nous arrivons ici à la période de maturité du génie de Haydn. Le style, sans rien perdre de sa grâce, a beaucoup plus de vigueur, de variété et de verve. Les plus remarquables de ces œuvres sont celles qui portent dans les éditions Breitkopf et Peters les numéros 6, 7 et 8. C'est à l'une d'elles qu'appartient le charmant menuet que vous avez entendu tout à l'heure. — Enfin, après un intervalle de plusieurs années, nous trouvons encore deux sonates dans le ton de mi bémol dédiées par Haydn, l'une (2) à sa protectrice et amie, Madame de Genziger et l'autre (3) à la femme du graveur Bartolozzi. Ces deux œuvres, dont quelques parties ont vieilli, n'ont peut-être plus la fraîcheur des compositions antérieures; mais leur ampleur et leur fermeté témoignent d'une maîtrise plus parfaite et d'un art sûr de lui-même. L'influence de Mozart y est d'ailleurs sensible en plus d'un endroit et surtout dans l'allegro initial de la sonate à Madame de Genziger. La façon dont la mélodie est traitée, passant alternativement dans la haute et dans la basse d'un mouvement aisé et naturel, le sentiment profond de la belle phrase parlante, la justesse et la précision de l'idée musicale, l'expressive sobriété du coloris, ces effets mystérieux si simplement produits par un seul accord répété ou par un court silence, tout dans ces belles pages, claires et pondérées, nous avertit

(1) N°s 20 à 24 et 7 du catal. de Pohl (5 à 8, 18, 19 de Breitkopf).

(2) N° 32 du catal. de Pohl. (3 de Breitkopf).

(3) N° 1 de Breitkopf.

que la sonate classique, s'éloignant de plus en plus de la fantaisie laborieuse d'Emmanuel Bach, a trouvé décidément sa méthode, son style et ses moyens d'expression.

L'existence uniforme et réglée que Haydn menait à Eisenstadt, cette vie à la fois si douce et si pleine, ne cessa qu'en 1789, à la mort du prince Nicolas Esterhazy. Vers le même temps, Mlle Boselli était morte aussi, presque subitement. Il n'est pas de destinée si abritée et si heureuse qui n'ait enfin ses moments de deuil, ses jours d'assombrissement ou de désarroi. Haydn affecté par cette double perte « commença à sentir du vide dans ses journées. » Il avait près de soixante ans et, malgré l'étonnante jeunesse de cœur et d'esprit qu'il conserva presque jusqu'à la fin de sa longue vie, il dut éprouver en ce moment un peu de tristesse et de lassitude. Pour changer le cours de ses pensées, il se résolut à s'éloigner d'Eisenstadt et à accepter les propositions qui lui étaient faites par un impresario de Londres. Ce voyage, qui fut un véritable triomphe, consacra de façon définitive la gloire de Haydn. Je n'ai pas à vous le raconter. De retour à Eisenstadt, après un second séjour à Londres en 1794, un besoin de silence, d'indépendance et de repos, lui fit demander sa retraite au nouveau prince. Il l'obtint sans trop de peine et vint se fixer à Vienne, où il acheta une petite maison avec un jardin, dans le faubourg de Gumpendorf, du côté de Schœnbrunn. C'est là qu'il composa ses dernières œuvres, la Création, les Saisons, les quatuor en fa et en ré.

Elles sont les derniers fruits plus aimés et plus lentement mûris de sa longue expérience d'homme et d'artiste, du travail égal et fécond qui avait été la règle et la joie de sa vie. C'est vers 1805 seulement, à l'âge de 74 ans, que, sentant décliner ses forces et l'inspiration le trahir, il renonça à composer. Sa dernière œuvre est un quatuor inachevé. A la place du dernier morceau est une courte phrase vocale avec ces paroles touchantes : « Ma force est perdue; je suis vieux et faible. » On ne pouvait manquer de rapprocher de la dernière œuvre de Haydn la dernière œuvre de Beethoven. C'est aussi un quatuor, achevé pourtant celui-ci, et son allegro final, d'un sentiment si étrange et mystérieux, est construit sur deux thèmes qu'illustrent les mots suivants : « Le faut-il ? Il le faut, il le faut. » On imagine trop aisément pour qu'il soit besoin d'y insister ce que peut suggérer ce rapprochement à qui connait l'œuvre des deux maîtres.

Stendhal, — ou plutôt Joseph Carpani (1), — dont les souvenirs sur Haydn sont si pleins d'intérêt, nous raconte comment il connut le vieux musi-

(1) On sait que Beyle qui publia ses fameuses *Lettres sur Haydn*, sons le pseudonyme de Bombet, antérieur à celui de Stendhal, n a fait que traduire, en le démarquant quelque peu, l'ouvrage de l'auteur italien intitulé *Le Haydine*. Le témoignage n'en est d'ailleurs que plus sûr, puisque Joseph Carpani, ami et admirateur de Haydn, approcha celui-ci de très près. Une certaine couleur romantique dans le syle des *Lettres sur Haydn* est bien de Stendhal, et du meilleur ; le fond appartient à Carpani ; et tout, ainsi, est pour le mieux dans ce plagiat, qui fit quelque bruit vers 1815. — Voir : *Barbier. Les Supercheries littéraires dévoilées*. Tome I, p. 547. — *Sainte-Beuve. Causeries du Lundi*. Tome IX, p. 247.

cien dans ces dernières années de sa vie, où il n'était plus que l'ombre de lui-même.

« A l'extrémité d'un des faubourgs de Vienne, on trouve, nous dit-il, une petite rue non pavée, et où l'on passe si peu qu'elle est couverte d'herbe. Vers le milieu de cette rue, s'élève une humble petite maison toujours environnée par le silence... On frappe, une bonne petite vieille vous ouvre d'un air riant ; vous montez un petit escalier de bois, et vous trouvez, au milieu de la seconde chambre d'un appartement très simple, un vieillard tranquille, assis devant un bureau, absorbé dans la triste pensée que la vie lui échappe, et tellement nul dans tout le reste qu'il a besoin de visites pour se rappeler ce qu'il a été autrefois. Lorsqu'il voit entrer quelqu'un, un doux sourire paraît sur ses lèvres, une larme mouille ses yeux, son visage se ranime, sa voix s'éclaircit, il reconnaît son hôte et lui parle de ses premières années, dont il se souvient bien mieux que des dernières : vous croyez que l'artiste existe encore ; mais bientôt il retombe à vos yeux dans son état habituel de léthargie et de tristesse.

Cet Haydn tout de feu, plein de fécondité, si original, qui, assis à son piano, créait des merveilles musicales, et, en peu de moments, enflammait tous les cœurs, transportait toutes les âmes au milieu de sensations délicieuses ; cet Haydn a disparu du monde. Le papillon dont Platon nous parle a déployé vers le ciel ses ailes brillantes et n'a laissé ici bas que la larve grossière sous laquelle il paraissait à nos yeux.

Je vais de temps en temps visiter ces restes chéris d'un grand homme, remuer ces cendres encore chaudes du feu d'Apollon ; et si je parviens à y découvrir quelque étincelle qui ne soit pas tout à fait éteinte, je sors l'âme pleine d'émotion et de tristesse. »

Cependant, quelques mois avant sa mort, Haydn jouit une dernière fois de sa gloire. Pour lui donner

un témoignage suprême de vénération, tout ce que Vienne comptait d'amateurs et de musiciens se réunit au palais du prince Lobkowitz. Là, sous les yeux du maître, son oratorio de la Création fut exécuté par un orchestre et par des chœurs, où les plus célèbres artistes avaient tenu à honneur de faire leur partie : « Environné, dit Carpani, de grands personnages, d'artistes, de femmes charmantes dont les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu que lui-même avait trouvées dans son cœur, Haydn fit dans cette mémorable séance un bel adieu au monde et à la vie. »

Il mourut le 31 mai 1809, quelques jours après l'entrée de l'armée française dans Vienne. Pendant le bombardement de la ville, quelques obus étaient tombés près de sa petite maison. Les domestiques terrifiés accoururent dans sa chambre. « Enfants, leur dit le vieillard, pourquoi cette frayeur ? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn. » Arrêtons-nous sur cette parole dont la confiance naïve résume assez bien le caractère de Haydn et celui de son œuvre. Nous pourrons trouver chez d'autres artistes des accents plus profonds et plus passionnés. Mais aucune musique ne demeure mieux que la sienne un repos et un bienfait pour l'esprit et le cœur. C'est le privilège d'un tel art d'être à la fois un plaisir très noble et un sage et souriant conseil : aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn.

(Cinquième Conférence).

Mesdames, Messieurs,

En essayant de préciser la part qui revient à Haydn dans les progrès de la sonate classique, nous avons été conduits tout naturellement à insister sur la biographie de l'artiste. Les événements de la vie de Haydn sont, nous l'avons vu, en rapport étroit avec l'évolution de son génie et avec l'histoire de son œuvre. Qu'il s'agisse du plan de ses compositions, de son style musical, des émotions profondes ou légères qui donnent leur prix à ses créations, nous avons pu, sans trop de peine, discerner les influences ou les circonstances successives qui expliquent assez bien tous ces éléments de son œuvre. La personnalité de Haydn elle-même se ramène à quelques sentiments humains qui, pour délicats et ingénument nuancés qu'ils soient, demeurent pourtant assez simples et distincts. Il suffisait donc en tout ceci d'un peu d'ordre et d'attention pour ne pas trop déformer ni trahir l'œuvre et la pensée du maître, dans la vue sommaire que nous avons tenté d'en prendre.

Aujourd'hui, j'ai à vous parler de Mozart. Et il faudra bien essayer aussi, sous peine de ne rien dire, de distinguer dans cette âme merveilleuse les principaux caractères de son originalité, et énumérer, si rapidement que ce soit, les influences étran-

gères qui semblent parfois avoir exercé leur action sur elle. Mais notre analyse sera brève, brève et prudente, et je ne me laisserai pas entraîner à un résumé biographique bien inutile à notre dessein. « Toute la carrière de Mozart, dit M. Hadow, touche de si près au miracle que chercher à y découvrir de précises relations de cause à effet ne serait le plus souvent qu'un inutile pédantisme. » S'il est une œuvre dont il serait sage de se taire, une œuvre qu'il faut écouter en silence, sans la commenter vainement, c'est bien l'œuvre magique de Mozart. Parmi les maîtres anciens de la musique, quelques-uns, deux ou trois peut-être, nous émeuvent plus profondément parce qu'ils ont exprimé, dans un langage plus ardent et plus riche, un plus vaste monde d'émotions et de pensées. Mais aucun, ni Beethoven, ni Bach lui-même, n'eut au fond de soi une source vive d'harmonie et de beauté plus abondante et plus pure. Mozart créait de la musique comme un oiseau chante ou comme une fleur donne son parfum, musique fragile et charmante, toujours pareille à elle-même, et pourtant chaque fois nouvelle, sorte de variation infinie d'un thème intérieur qui ne s'épuise jamais. Son charme est-il fait surtout de mélancolique langueur ? Faut-il, sous sa grâce légère, chercher une secrète passion ? N'est-elle pas, plus simplement, l'intarissable mélodie d'une voix qu'enchante sa propre beauté ? On ne saurait vraiment le dire. Mais, à coup sûr, aucune musique n'est plus doucement impérieuse pour éveiller en qui l'écoute et pour aviver un moment des images lointaines et confuses mêlées de souvenirs à demi

perdus; et aucune n'est aussi docile à revêtir elle-même, selon le jour ou selon l'heure, la propre couleur de notre émotion. Tenter d'expliquer une mélodie de Mozart est peut-être aussi vain que de vouloir chercher un sens au parfum naturel d'une fleur, au chant naturel d'un oiseau.

Nous remarquions, à propos des Sonates bibliques de l'excellent Kuhnau, que les plus grands maîtres s'étaient laissé tenter, après lui, par la musique pittoresque ou narrative. On en trouve dans Bach plus souvent qu'on ne pourrait le croire, on en trouve dans Beethoven et plus encore dans Haydn, dont la Création et surtout les Saisons sont franchement descriptives. Mozart est peut être le seul compositeur qui soit tout à fait indemne, ne disons pas de ce défaut, du moins de ce penchant un peu dangereux. Ses compositions instrumentales, bien loin d'être jamais de la musique à programme, ne sont même pas, à bien peu d'exceptions près, de la musique « d'intention. » Avec un admirable discernement, avec un goût d'autant plus sûr qu'il était sans doute inconscient, il s'est dégagé sans effort du réalisme littéraire et des complications psychologiques. Sans doute, dans ce travail incessant et fiévreux que lui imposèrent les nécessités de la vie, il lui est arrivé bien des fois de s'imiter hâtivement lui-même et de se tenir satisfait d'une trop prompte réussite et de trop faciles formules. Mais, même en cette part contestable de son œuvre, un sens infaillible de la beauté l'a préservé des compromissions et des erreurs du mauvais goût. Rien peut-être n'est plus étonnant dans l'unité de sa carrière d'artiste

que cette direction si constamment suivie vers les régions les plus pures de la musique.

Dans les vieux contes populaires on voit intervenir parfois un être charmant et singulier. Soumis presque en toutes choses aux lois qui gouvernent l'ordinaire humanité, sa vie est à peu près semblable à celle des autres hommes, et il ne paraîtrait pas différer des bonnes gens qui l'entourent s'il n'y avait en lui une sorte de grâce troublante, s'il ne possédait un don mystérieux ou quelque pouvoir secret. Un jour, quand l'heure est venue et que l'épreuve est terminée, il se transfigure tout à coup, et l'on s'aperçoit que c'était une fée ou un bon génie condamné à vivre pour un temps parmi les hommes.

C'est une impression presque pareille qu'on éprouve en lisant la vie de Mozart, et surtout en rapprochant de sa nature d'homme, de sa physionomie physique et morale, l'une et l'autre si attachantes d'ailleurs, ce don de la beauté et de l'invention musicale qui était en lui comme une autre nature étrangère et supérieure. Ainsi apparut-il à beaucoup de ceux qui l'approchèrent, et non pas seulement à des auditeurs d'un instant qui ne le virent qu'à son clavier, dans la surprise d'une prestigieuse exécution, mais surtout, chose bien plus rare, à ses proches eux-mêmes et, plus qu'à tout autre, à son père. « Le petit Wolfgang, dit M. de Wyzewa, avait un peu plus de quatre ans lorsque son père reconnut, sans aucun doute possible, qu'un miracle s'était produit dans sa maison. L'enfant que lui avait envoyé le ciel se trouvait être un prodige,

une exception étrange et providentielle aux lois ordinaires de la nature humaine. Et jamais Léopold Mozart ne devait cesser de l'entendre ainsi. Ce n'était pas seulement que l'enfant laissât voir des aptitudes musicales tout à fait surprenantes pour son âge, mémoire, agilité des doigts, sentiment infaillible du rythme et de l'harmonie; non, sous tout cela son père découvrait quelque chose de plus profond encore et de plus mystérieux; quelque chose comme une présence vivante du génie même de la musique au fond de l'âme ingénue du petit garçon. »

La précocité de Mozart est trop universellement connue pour nous arrêter longtemps. Plusieurs des anecdotes rapportées sur ce point par ses biographes ont trait à son talent d'exécutant ou à l'étonnante justesse de son oreille. Plus intéressante pour nous, puisqu'on y surprend le miraculeux éveil de ses facultés créatrices, est celle qui nous montre le petit Wolfgang barbouillant, à quatre ans, un concerto pour le clavecin, et son père pleurant d'émerveillement et de joie devant cette révélation soudaine du génie de son fils. La scène est racontée, avec une familiarité charmante, par un certain Andreas Schachtner, vieil ami de la famille Mozart, dans une lettre adressée en 1792 à Marianne Mozart, sœur de l'artiste (1). On pourrait croire de la part de Schachtner à un peu de complaisante exagération ou, après tant d'années, à quelque défaillance de mémoire sur l'âge du petit compositeur. Mais non,

(1) Voir le texte de la lettre dans Otto Jahn. Wilder résume le passage, et M. de Wyzewa en donne une précise traduction.

car, dès l'année suivante, Léopold Mozart a pris soin de conserver la copie des premières œuvres de son fils. Ce sont plusieurs menuets, un allegro en si bémol majeur, bientôt après quelques sonates pour piano et violon ; et ces premiers essais nous conduisent aux symphonies écrites par Mozart à l'âge de huit ans. Tous ces ouvrages sont bien de l'enfant, sans supercherie possible. La preuve la meilleure en est dans leur style frais et lumineux, dans la grâce ailée qui y apparaît déjà et qu'on chercherait bien en vain dans les compositions de Léopold Mozart. N'y a-t-il pas dans cette précocité d'invention, dans ce sentiment inné de la musique et dans cette divination d'un art si difficile et si complexe, quelque chose de vraiment prodigieux que nous devons constater sans pouvoir d'aucune façon en pénétrer le mystère ?

Et voici maintenant quelques exemples de l'impression produite sur les contemporains par le charme presque inquiétant qui se dégageait de Mozart. Plus sensible dans son enfance, par le contraste de l'âge et du génie, ce pouvoir de séduction ne se perdit jamais tout à fait. Lorsque, à six ans, Mozart fut présenté avec sa sœur à la cour d'Autriche, l'empereur François, qui passait avec lui des heures entières au clavecin, l'avait surnommé le petit maître sorcier, *Kleinen Hexenmeister* ». — Plus tard, quand il donna à Vienne sa première œuvre dramatique, les interprètes émerveillés se disaient entre eux à la répétition : « *Questo e un portento* », c'est un prodige ! Et le mot italien est bien plus fort que le mot français : *un portento*, c'est-à-dire quel-

que chose d'anormal, de surnaturel, presque de monstrueux. Un de ses adversaires — car l'opéra s'était monté en dépit d'une forte cabale — s'écria, vaincu par la nouveauté de cette musique si abondante et harmonieuse : « Cet enfant est le plus grand homme de son temps. » — A Naples, dans un concert qu'il donna au Conservatoire de la Piété, en voyant assis au clavecin ce musicien si frêle dans son bel habit de gala, sous sa perruque poudrée, le public ne put croire à la simple et naturelle réalité de son jeu. Un sortilège pouvait seul expliquer les mélodies enchantées qui jaillissaient sous ses doigts; et Mozart dut retirer une bague qu'il portait à la main gauche, à laquelle les superstitieux Napolitains attribuaient la vertu magique qu'ils refusaient à sa maîtrise de compositeur et d'exécutant.

Il est inutile de rapporter un plus grand nombre de ces anecdotes significatives. Sans doute, ce qui excita l'étonnement universel, ce fut moins le génie musical de Mozart que son extraordinaire précocité. Dans les cours royales ou impériales d'Autriche, de France, d'Angleterre, aussi bien que dans les conservatoires et les théâtres d'Allemagne et d'Italie où il fut promené si longtemps, c'est l'enfant prodige qu'on fêta et qu'on couvrit d'éloges et de caresses. Il y avait dans cet engouement un mélange d'attendrissement facile et d'indiscrète curiosité qui nous attriste et nous paraît presque humiliant et injurieux. Le vrai prodige, mais celui-là nul n'y prit garde, c'est qu'à travers tant de voyages, de concerts, d'exhibitions triomphales, dans cette existence fiévreuse et factice que fut toute sa jeunesse, au con-

tact prématuré de la niaiserie des admirations mondaines, Mozart n'ait rien perdu de sa grâce primitive et de la fraîcheur de sa pensée.

C'est qu'en réalité son génie, sa personnalité musicale, demeurait en lui comme un don et comme une force inaccessibles aux influences et aux événements de la vie. Depuis les premiers menuets qu'il écrivit à cinq ans, jusqu'aux quatuor au Roi de Prusse, et jusqu'à la Flûte enchantée, son œuvre s'ouvre et s'épanouit comme une fleur merveilleuse, approfondissant chaque jour la beauté de sa forme et de ses couleurs, plus émouvante et plus significative, à mesure que s'enrichit de pensées et de rêves l'âme humaine qui la nourrit, mais toujours aussi noble et pure et aussi étrangère à ce qui n'est pas sa propre beauté.

Que Mozart, comme tout grand artiste, ait connu le prix du travail, son propre témoignage ne nous permet pas d'en douter. Mais l'effort conscient, chez lui, l'application volontaire et vive de l'esprit, semble porter plutôt sur les conditions de l'œuvre d'art que sur son éclosion même. S'il s'assimila toute la technique de son temps, s'il étudia avec une ardente sympathie les œuvres de ses grands prédécesseurs, de Bach, de Haendel, sans parler de celles de Haydn, la façon rapide dont il composait est une preuve encore de ce qu'il y a de spontané, de non appris, de plus lointain que lui-même dans ses créations musicales. A Prague, tandis qu'il écrivait les pages les plus riches de Don Juan, il jouait aux quilles dans le jardin de son ami Duscheck. Assis devant une table rustique, il se levait et lançait la boule à son tour,

puis se remettait au travail au milieu des rires et des cris des joueurs. C'est en faisant une partie de billard qu'il composa le fameux quintette de la Flûte enchantée. Beaucoup de ses plus grandes œuvres furent notées comme sous la dictée d'une parole intérieure. Il écrivait ses partitions, dit sa femme, comme on écrirait une lettre. — « Ce n'est pas moi qui pense, avouait un jour Lamartine, ce sont mes idées qui pensent pour moi. » C'est là exactement ce qu'on nomme l'inspiration. Au sens très précis du mot, nul ne fut plus inspiré que Mozart. Dans les dernières années de sa courte vie, épuisé par le travail et les soucis, réduit presque à la misère, souffrant de la poitrine et d'une maladie nerveuse, et hanté des plus sombres pressentiments, il écrivit des œuvres qui sont des merveilles de fraîcheur et de grâce exquise. S'il s'y mêle parfois une émotion plus mélancolique et plus grave, le même sourire ancien les illumine, et rien ne permet de découvrir, dans cette perfection de son génie, dans cette pénétrante douceur d'un automne prématuré, l'expression d'une douleur actuelle.

Après nous être efforcé d'imaginer de notre mieux ce qu'était en Mozart le musicien, il est intéressant d'esquisser, par opposition, un portrait physique et moral de l'homme (1).

Il était petit, maigre, mais ses membres fins et bien pris avaient une élégance précise qui s'harmonisait avec la pâleur de son visage et avec ses traits

(1) Pour plus de détails, voir — si l'on ne peut recourir à Otto Jahn — l'ouvrege de V. Wilder, où sont rapportés plus de traits intéressants qu'il n'est utile d'en citer ici.

expressifs et mobiles. D'une extrême vivacité de gestes et de mouvements, il y avait dans sa grâce aisée quelque chose de nerveux et d'un peu fébrile qui surprenait et qui retenait l'attention. Ses mains surtout ne demeuraient jamais inactives. Tantôt sur une table, tantôt sur les vitres ou sur ses genoux, elles frappaient des accords ou parcouraient de traits légers un clavier imaginaire. Excellent danseur, il se vantait d'être, pour le menuet, l'un des meilleurs élèves du fameux Vestris. Dans les ballets et les pantomimes il se réservait volontiers le rôle d'Arlequin, qui lui convenait à merveille.

La vivacité de ses mouvements se retrouvait dans son esprit. Ses lettres témoignent d'une gaîté, d'une verve fantaisiste, qu'il sut conserver jusque dans les circonstances les plus difficiles de sa vie. Voici comment débute l'une d'entre elles : « Très ravissante, très belle et très excellente baronne, baronne argentée, baronne dorée, baronne en sucre, très précieuse, très honorée et très noble Madame la baronne, etc. » Il faut joindre à ces traits de son caractère une générosité de cœur dont il fut trop souvent la dupe, et une parfaite insouciance des nécessités pratiques et des petites misères de la vie matérielle. Un jour d'hiver un de ses amis le surprit qui valsait autour de sa chambre, avec sa femme, pour se réchauffer devant le foyer sans feu. Comme nous voici loin, n'est-ce pas, de la vie réglée de Haydn, si bien ordonnée et si sagement conduite !

Dans ses affections, Mozart apportait la même nature impressionnable, la même étrange sensibilité. Enfant, il avait pour ses parents et pour sa grande

sœur Marianne, une tendresse câline et passionnée qui s'exprimait en des mots d'une fantaisie imprévue, pleins de drôlerie et d'humour. « Après Dieu, déclarait-il, il y a Monsieur Papa » — « Où sont-ils ces beaux jours, lisons-nous dans une lettre de son père, où le soir avant de t'endormir tu montais sur mes genoux pour me chanter ta petite chansonnette ? Tu m'embrassais alors sur le bout du nez, me disant que lorsque je serais vieux, tu me garderais près de toi, précieusement serré dans une boîte, avec un globe par dessus, pour me préserver de la poussière ». Quant à sa femme, il lui témoigna jusqu'au bout, dans les bons et les mauvais jours, un dévouement minutieux, une tendresse jamais en défaut, avec de ces trouvailles de sollicitude attentive qu'on n'attendrait guère d'un artiste préoccupé, semble-t-il, de ses travaux et de ses pensées. Ce n'est pas à son sujet qu'il faut parler d'égoïsme supérieur ! Pendant une longue maladie que fit Constance Mozart, il partait tous les matins, avant le réveil de sa femme, pour faire un tour de promenade. Mais ce n'était jamais sans lui laisser un petit billet où on lisait des recommandations comme celles-ci : « Je te souhaite le bonjour, chère petite femme. Prends bien garde de te refroidir, ne te lève pas trop vivement, ne t'irrite pas contre la servante. » Et ceci qui est héroïque, et sans doute superflu : « Conserve-moi tous tes ennuis domestiques jusqu'à ce que je revienne. »

Tel était ce cher et grand Mozart. Vous voyez comme il est difficile de trouver le point de contact de son inspiration et de sa vie, de cette inspiration

heureuse et libre, dont rien ne semble avoir jamais entravé le facile essor, et de cette vie agitée, dispersée, légère et fiévreuse, pleine d'inquiétudes et d'affectueux soucis, si misérable dans ses derniers jours, et qui est arrivée si tôt à son terme, sans avoir atteint le moment de son équilibre ni le lieu de son repos.

Dans ses entretiens recueillis par Eckermann, Gœthe a parlé plus d'une fois de Mozart. Après plus de soixante ans, il avait gardé dans son admirable mémoire une image singulièrement nette et précise de l'étrange petit musicien. « Je l'ai vu, dit-il, quand il n'était qu'un enfant de sept ans. Il voyageait et donnait un concert. J'avais moi-même environ quatorze ans, et je me rappelle encore très bien le petit homme avec ses cheveux frisés et son épée. » Ses brèves réflexions sur le génie de Mozart sont d'une intuition très pénétrante et d'une extrême justesse, sous leur apparente fantaisie : « Je ne peux m'empêcher de croire, disait-il, que les démons pour taquiner et railler l'humanité font apparaître de temps en temps des figures si attrayantes que tout le monde cherche à les imiter, et si grandes que personne ne peut les atteindre. En musique, l'être inaccessible qu'ils ont fait paraître, c'est Mozart. » Et ailleurs encore : « Le talent musical est naturellement le plus précoce, parce que la musique est quelque chose de tout à fait inné, d'intime, qui n'a pas besoin de secours extérieur ni d'expérience puisée dans la vie. Mais un phénomène comme Mozart reste toujours une exception inexplicable. Comment la Divinité trouverait elle l'occasion de faire des miracles,

si elle ne s'essayait parfois dans ces êtres extraordinaires qui nous étonnent et que nous ne pouvons comprendre ? »

C'est avec beaucoup de prudence, — je n'ai plus besoin d'y insister, — qu'il faut parler des influences extérieures qui ont aidé à la formation du génie de Mozart. Sauf, peut-être, en ce qui touche les questions de technique et de pure forme, aucune d'elles ne s'est exercée d'une façon directe, en des circons tances précises et à des moments déterminés. Il faut y voir l'effet d'une involontaire assimilation, sans rien qui ressemble à un emprunt fait de propos délibéré. L'âme impressionnable de Mozart était sensible plus que toute autre aux influences extérieures ; mais ces impressions inconsciemment subies ne passaient dans son œuvre, pour en enrichir la beauté, qu'après une intime et mystérieuse élaboration qui les réduisait toutes à l'unité harmonieuse d'une personnalité immuable. Il n'a pris au dehors que ce qu'il avait déjà en lui.

Que la tradition allemande et que l'influence italienne se retrouvent l'une et l'autre dans sa musique, il n'y a rien là qui doive surprendre, puisqu'il eut pour premiers modèles les compositions instrumentales des principaux maîtres des deux écoles, — par exemple, d'Emmanuel Bach et de Stamitz, de Jomelli et de Boccherini — et puisqu'il voyagea, dès son enfance, en Allemagne et en Italie. Son père, qui fut à peu près son seul professeur, avait une culture musicale très étendue. Les idées de Léopold Mozart, dit Otto Jahn, étaient fortement enracinées dans les

traditions de la musique italienne. Il semble pourtant avoir fait preuve, dans l'éducation qu'il donna à son fils, d'un goût très éclectique et s'être gardé de tout exclusivisme étroit.

Les maîtres italiens recherchaient surtout la beauté mélodique, les maîtres allemands la science musicale et l'expression. Tout cela se retrouve en proportions égales dans l'art de Mozart L'expression et la beauté y sont mêlées de façon si intime qu'on ne peut les séparer l'une de l'autre. L'émotion n'est jamais littérale. On la devine intérieure à l'œuvre, latente et diffuse. C'est, pourrait-on dire, de l'expression infinie, au sens où Wagner parlait de mélodie infinie.

Cet équilibre si parfait de l'esprit allemand et de l'esprit italien s'explique d'ailleurs, chez Mozart, d'une façon plus naturelle encore. C'est peut-être à ses origines et à ses premières impressions d'enfant qu'il en dut l'alliage précieux. Je ne vous parlerai pas de Salzbourg. L'heure nous presse, et ceci nous entraînerait bien loin. M. de Wyzewa, dans la belle étude que j'ai citée déjà, décrit avec beaucoup de pénétration et de charme l'exquise patrie de Mozart. Il nous la montre, au XVIIIe siècle, toute « imprégnée de musique », sonnante de carillons, de sérénades et de concerts, « rêveuse, dolente, pleine à la fois de sensibilité allemande et de langueur italienne. » Il faut ajouter que Salzbourg groupe ses gaies maisons blanches et les verdures de ses jardins dans un paysage d'une beauté et d'une grâce achevées. Les sommets neigeux des Alpes ferment au sud l'horizon et, dans sa vallée élargie, la Salzbach s'en va lente-

ment vers le Danube lointain. C'est, sous un ciel d'une pureté méridionale, la fraîche nature du nord. Est-on encore en terre allemande ou déjà sur les confins de la patrie italienne ? Faut-il même s'inquiéter d'une exacte géographie, et n'est-ce pas plutôt un de ces pays à demi féériques, faits à souhait pour la fantaisie, aussi bien, si l'on veut, l'Espagne irréelle de Don Juan que l'imaginaire Egypte de la Flûte enchantée ?

Pour compléter l'analyse de la sensibilité mozartienne, il faut joindre à ces influences celle de l'esprit français du XVIIIe siècle. Elle est tout à fait sensible dans l'œuvre de Mozart. Ce n'est pas qu'il ait gardé un très bon souvenir de la société parisienne à laquelle il fut mêlé, d'abord tout enfant, puis surtout pendant le long séjour qu'il fit à Paris en 1778. Ses jugements sur la musique française en particulier sont d'une sévérité où l'on devine d'injustes préventions. Il était arrivé à Paris plein d'ambitions et de rêves de gloire. Ces beaux espoirs furent déçus, et il paraît bien qu'il lui en est resté au cœur un peu d'amertume. Mais il n'en fut pas moins touché, peut-être à son insu, par ce charme français si brillant et si séduisant qui avait conquis l'Europe. Faut-il voir là une influence véritable ou bien une fortuite et secrète affinité ? Je ne saurais le dire. Mais à coup sûr l'âme française du XVIIIe siècle, l'amoureuse mélancolie de Lancret et de Watteau, a passé tout entière dans la musique de Mozart. C'est la même clarté et, si l'on peut dire, la même courtoisie. Cette perfection du style dialogué où chaque instrument parle ou chante à son

tour comme une émouvante voix humaine, c'est de la conversation française, sans emphase, sans éclat de passion, élégante et discrète, mais pénétrée pourtant d'une poésie profonde et traversée de plaintes ou de rires légers comme un murmure. Ainsi parlent entre eux les amants de l'Embarquement pour Cythère. La musique de leurs paroles est un quatuor de Mozart.

Toutefois l'art français du XVIIIe siècle, d'ordinaire insouciant et frivole, n'atteint que par exception au sentiment aigu qu'on a nommé la tristesse du bonheur. Mozart, au contraire, nous laisse entrevoir, presque à chaque tournant de ses grandes œuvres, le fond un peu trouble de la sagesse épicurienne. Il n'y a là, bien entendu, rien de désespéré ni d'amer, mais plutôt une harmonie si parfaite et une telle possession de la beauté qu'il ne reste plus dans l'âme étonnée aucun prétexte à de nouveaux désirs. Enfin, il ne faut pas oublier qu'il y eut dans la vie intérieure de Mozart, comme dans la société du XVIIIe siècle, un courant caché de mysticisme. On le reconnaît parfois dans son œuvre à une inflexion soudain plus grave de la mélodie. C'est un accent religieux qui donne une conclusion imprévue à tant de grâce légère et de langueur voluptueuse.

Nous en avons à peu près terminé avec Mozart, et il n'a guère été question jusqu'ici de musique ni de sonate. J'ai peu de chose à vous en dire.

L'histoire de tous les arts nous montre, dans leur progrès, une sorte d'action alternée de la forme et de l'idée. Certains artistes, comme Emmanuel Bach,

se proposent surtout d'inventer une forme nouvelle; les moyens d'expression les préoccupent davantage que les sentiments à exprimer, et les cadres de la pensée que la pensée elle-même. En parlant d'Emmanuel Bach, il fallait s'attacher presque uniquement à l'évolution de la technique musicale. D'autres, comme Haydn, s'intéressent à la fois à ces deux éléments de l'œuvre d'art. Ils cherchent à relever par quelque nouveauté de style ou par quelque invention structurale l'intérêt des idées qu'ils ont à nous transmettre. Mais quelques-uns, enfin, ont un sentiment trop idéaliste de l'art et de la pensée humaine pour s'attarder aux questions de pure forme. Elles sont pour eux sous-entendues. Loin de chercher en cela les nouveautés, ils les évitent d'instinct comme un moyen trop facile et grossier d'attirer l'attention sur leur œuvre. Ecrivains ou poètes, ils fuiront le néologisme et se priveront même parfois d'une heureuse invention verbale. Mozart fut, en musique, un de ces esprits délicats et fiers qui ne veulent rien devoir qu'à la pure beauté de leur inspiration. Il eut la maîtrise de la sonate, comme il eut celle de la fugue. Il apprit de Haydn, nous dit-il, à bien écrire un quatuor Toutes les formes qui existaient avant lui suffirent à ses besoins et aux fins de ses intentions d'artiste. S'il a contribué au progrès de la sonate, c'est uniquement par la perfection du style, par l'ampleur et la clarté mélodique des thèmes, par la libre aisance du développement et des transitions, et surtout par la lumière intérieure qui éclaire toute une œuvre jusqu'en ses derniers éléments. Ces choses ne s'analysent pas.

On lui a reproché de se contenter parfois d'une harmonisation trop simple et facile. Il est certain que dans bien des passages de ses œuvres instrumentales la mélodie a pour support un accompagnement sans intérêt, une suite d'accords figurés — ce qu'on nommait une basse d'Alberti, — comme on en trouve dans les compositions les plus banales. Sans vouloir justifier partout l'emploi de ces méthodes hâtives, on voit, à y regarder de près, qu'il n'y a là bien souvent ni négligence, ni pauvreté d'invention. Mozart n'ignorait aucune des ressources du style polyphonique. Mais il en usait avec un goût discret et sûr, et il savait aussi l'art, aujourd'hui à peu près perdu, d'éclaircir et d'alléger par instants le discours musical. L'idée, chez lui, se présente toujours avec la forme exacte qui lui convient. Il évite les surcharges, les inutiles complications, et il se garde bien d'accabler une fragile mélodie sous un vêtement harmonique trop riche et trop lourd pour elle. Là où Mozart est parfait, il est la perfection même ; pas une note n'est inutile ; tout est miraculeusement à sa place, et rien ne peut être changé. Aussi n'est-il pas de musique qui réclame de l'interprète, avec un jeu sans défaut, plus d'intelligence et de pénétrante sympathie. Bien des virtuoses — pianistes ou violonistes — s'abstiennent soigneusement de cette musique si pure où la moindre faute apparaît. Ils feignent que c'est dédain ; ne le croyez pas, c'est prudence.

C'est à Bruxelles, le 14 octobre 1763, que Mozart écrivit sa première sonate pour piano. Il avait alors sept ans et il se rendait à Paris, avec son père, après

avoir donné en Allemagne une série de concerts. Cette sonate, dont M. de Wyzewa donne une intéressante analyse, est construite selon le type d'Emmanuel Bach. La forme en est donc allemande, mais sa liberté mélodique et la simplicité de l'accompagnement sont d'un art tout italien.

Quelque dix ans plus tard, nous trouvons une œuvre de six sonates composées pour le baron de Dürnitz. Otto Jahn dit que leur fraîcheur et la perfection de leur forme permet de les regarder, aujourd'hui encore, comme le meilleur fondement d'une éducation musicale (1). — Les trois sonates suivantes (2) ont été écrites à Mannheim pendant le séjour de plusieurs mois que Mozart fit dans cette ville en 1777 et 1778. L'une d'elles, la sonate en ut majeur, fut composée quelque temps avant d'être écrite. Il arrivait souvent à Mozart de garder ainsi dans sa mémoire des compositions complètement achevées qu'il confiait plus tard au papier, quand il en avait le loisir. Dans une lettre à son père, il raconte un concert donné à Augsbourg. « Tout à coup, dit-il, je jouai une magnifique sonate en ut majeur, que je portais dans ma tête... Il y eut alors un bruit et un vacarme indescriptibles. M. Stein n'arrêtait pas de faire des mines et des grimaces d'admiration. M. Demmler ne pouvait s'empêcher de rire sans cesse. C'est un homme si étrange que

(1) Nos 1-6, de Breitkopf et Hartel. — 279-284, du catal. thématique de Kœchel, — 16 11, 17, 9, 14, 10 des éditions Peters et Litolff.

(2) Nos 7-9, de Breitkopf. — 309-311, de Kœchel ; — 8, 7, 3, de Peters et de Litolff.

quand quelque chose lui plaît tout à fait, il se met à rire d'une manière effroyable. Cette fois, il commençait même à jurer. » Cette sonate en ut majeur mérite bien l'épithète de magnifique. L'allegro initial, très mozartien, étincelle de verve et de gaîté, et le mouvement lent est d'un sentiment tendre et suave, en même temps que d'une clarté et d'une limpidité admirables. M. Demmler devait être un homme vraiment bizarre pour trouver prétexte à jurons dans cette musique toute idéale.

La deuxième des trois sonates de Mannheim, en la mineur celle-ci, est d'une perfection plus achevée encore. Elle fut écrite par le jeune compositeur — Mozart avait 21 ans, — le lendemain même de son arrivée à Mannheim, pour la fille aînée de son excellent ami le chef d'orchestre Cannabich. « Mlle Rose Cannabich, écrit Mozart à son père, est une très belle et gentille jeune fille. Elle a beaucoup de raison et est très posée pour son âge. Elle est sérieuse, elle parle peu, et quand elle le fait, c'est avec beaucoup de naturel et de grâce... Elle joue l'andante, qui ne doit pas aller vite, avec tout le sentiment possible et elle le joue avec plaisir... Quand j'eus terminé l'allegro de cette sonate, le jeune Danner me demanda comment je comptais faire l'andante. *Je veux le composer*, répondis-je, *tout à fait d'après le caractère de Mlle Rose*. Quand je le jouai, il plut extrêmement. Le jeune Danner raconta alors ce que j'avais dit. Et c'est la vérité. Tel est l'andante, telle est Mlle Cannabich. » Cette façon, d'ailleurs fort gracieuse, de faire un portrait musical n'est guère dans les habitudes de Mozart. Heureuse Melle Canna-

bich qui sût inspirer, par sa grâce souriante et posée, cet andante délicieux ! Quant à l'allegro et au finale, ils sont pleins l'un et l'autre d'une émotion rêveuse et passionnée, d'une « Schwärmerei », qui n'a plus rien de commun, — croyons-le — avec la raisonnable et silencieuse petite fille.

Notons encore la sonate en la majeur (1) qui fut écrite à Salzbourg en 1799. Elle renferme un très joli menuet, mais se termine par le mouvement bien connu *alla turca*, qui n'est pas, à beaucoup près, la plus heureuse des inspirations de Mozart.

Enfin, dans le groupe des dernières sonates (2) (1784 1789), il faut mettre hors de pair celle en ut mineur composée à Vienne en 1784. Les deux mouvements rapides peuvent être comptés parmi les pages les plus pathétiques de Mozart, et le mouvement lent est d'une poésie dont il faut goûter le charme féerique et lunaire, sans essayer de le décrire. La fantaisie dans le même ton, qui précède la sonate dans la plupart des éditions, ne fut écrite que l'année suivante. Les deux œuvres ont été publiées ensemble par Mozart lui-même, mais elles sont absolument indépendantes l'une de l'autre. Toutes deux sont de la plus grande beauté. Nous arrivons là comme au seuil même de l'art beethovénien.

(1) N° 11. de Breitkopf, — 331, de Kœchel, — 12, de Peters et de Litolff.

(2) N°s 12-17, de Breitkopf, — 332, 333, 457, 345, 570, 576, de Köchel, — 6, 4, 18, 15, 13, de Peters et de Litolff.

Il entrait dans le programme de ces entretiens de consacrer une séance entière à Clémenti, à Dussek et à Rust. Les deux premiers, Clémenti surtout, ont eu quelque influence sur la formation musicale de Beethoven, et le dernier, dont les sonates pour piano ont été publiées pour la première fois il y a moins de vingt ans, nous présente un cas fort curieux d'art beethovénien avant Beethoven et même d'art romantique bien avant Schumann et Weber. Mais les personnalités si attrayantes de Haydn et de Mozart nous ont retenus plus longtemps que je ne l'avais prévu. Je me vois donc contraint de renoncer à vous parler de Dussek, qu'il suffit vraiment de nommer, et de vous dire quelques mots à peine de Clémenti et de Rust. Ne le regrettez pas. Aussi longtemps que les hommes prendront plaisir à la pure beauté musicale, les œuvres de Haydn et de Mozart garderont pour eux leur fraîcheur première. Clémenti, Dussek et Rust furent, à des degrés divers, des artistes d'un vrai mérite ; mais ce qu'ils ont entrevu, un bien plus grand qu'eux l'a accompli. Leurs ouvrages n'ont plus guère pour nous qu'un intérêt historique.

C'est Clémenti surtout qu'il faudrait étudier de près si l'on voulait se faire une idée précise des influences qui ont orienté les premiers essais de Beethoven. Beethoven connut tout enfant les premières sonates de Clémenti qui avaient été publiées en 1770, l'année même de sa naissance. Il eut toujours en grande estime les œuvres pour piano du maître italien, et on en trouva un assez bon nombre dans sa bibliothèque. C'est surtout au point de vue du style que les sonates de Clémenti font prévoir

celles de Beethoven. Elles n'en ont, bien entendu, ni le sens profond, ni l'ordonnance magistrale. Mais on y rencontre les contrastes hardis, les puissants accords, les sons étouffés pareils à des soupirs, tous les moyens d'expression dont Beethoven devait tirer des effets si pathétiques (1). Chez Clémenti, on ne sait comment, tout cela demeure un peu froid et d'un intérêt purement technique. C'est, le plus souvent, une sorte de mimique passionnée où la passion fait défaut, et qui ne parvient pas à nous émouvoir. En ce qui touche le plan de la sonate, il faut noter l'ampleur du développement et quelques exemples d'un court adagio servant d'introduction à un mouvement rapide. Ceci encore est caractéristique de la manière de Beethoven (2).

Fétis, dans sa *Biographie des Musiciens*, ne consacre à Frédéric-Wilhelm Rust qu'une négligente notice de quelques lignes et qui paraît peu exacte. C'est dire que le nom de ce compositeur était à peu près ignoré lorsque, en 1888, son petit-fils, le Dr Rust, cantor à Saint-Thomas de Leipzig, entreprit de faire connaître ses œuvres restées pour la plupart inédites. Il publia successivement, jusqu'au moment où la mort vint l'interrompre, quelques

(1) Voir dans Shedlock, *op. cit*, d'intéressants rapprochements entre Clémenti et Beethoven.

(2) Si l'on veut se faire une juste idée de Clémenti, c'est à l'édition Breitkopf et Hartel qu'il faut recourir. Elle ne renferme pas moins de 64 sonates. Ce sont des œuvres de valeur très inégale. Beaucoup ne manquent ni de mouvement, ni de verve. La *Didon abandonnée, scène tragique*, fut célèbre. Et tout ceci est terriblement démodé.

mélodies, des sonates pour piano et violon et pour violon solo, et huit grandes sonates pour piano. On trouve la liste de ces œuvres dans une notice du Dr Prieger, imprimée à Cologne en 1894.

Dans son beau zèle d'éditeur, que réchauffait sa piété filiale, le Dr Rust s'est cru autorisé à *embellir*, à *moderniser* par endroits les œuvres de son aïeul. M. Prieger, qui eut sous les yeux les manuscrits originaux, affirme que ces retouches sont de peu d'importance. Il s'agit apparemment de quelques harmonies plus riches ajoutées çà et là au texte musical pour en mieux faire valoir les beautés. N'importe, ce sont là des méthodes fâcheuses, et M. Shedlock regrette avec raison que rien ne nous permette, au moins, de distinguer du texte ancien ces additions modernes, si légères qu'elles soient.

Telles que nous les connaissons, les sonates pour piano de Rust sont des œuvres de tout point remarquables. Dans un enthousiasme un peu hâtif, on a même, je crois, parlé de génie. C'est aller beaucoup trop loin. Du moins y a-t-il dans certaines d'entre elles une sincérité d'émotion qu'on chercherait en vain chez Dussek ou chez Clémenti. Ce n'est plus par l'extérieur seulement, par une certaine façon d'écrire, que Rust fait prévoir — de très loin — Beethoven. Mais il semble bien qu'entre le maître glorieux et ce musicien presque inconnu il y eut, à quelques égards, une affinité de sentiments et d'inspiration et, pour tout dire, une sorte de parenté morale. Il faut ajouter qu'on trouve dans Rust certaines pages, comme l'*allegretto fantastico* de la sonate en ré bémol, qu'on croirait sorties de l'ima-

gination romantique de Weber Tout cela est fort curieux.

Le Dr Prieger s'est demandé si Beethoven eut connaissance des sonates de Rust. « Le plus jeune fils de Rust, dit-il, habita Vienne de 1807 à 1827. Il eut la bonne fortune d'être en rapport avec Beethoven à qui son jeu plaisait beaucoup et qui le recommanda comme professeur de piano. Parmi les élèves du jeune homme se trouvaient la baronne Dorothéa Ertmann et Maximiliane Brentano, qui appartenaient toutes deux au cercle des plus intimes amis de Beethoven. Le jeune Rust avait une mémoire musicale prodigieuse, et il paraît bien improbable qu'il n'ait pas eu l'occasion d'exécuter quelquefois dans ce petit cercle intime quelques-unes des compositions de son père. » L'hypothèse est vraisemblable, mais ce n'est qu'une hypothèse. L'accepterait-on, qu'il n'en faudrait pas conclure à une action appréciable de Rust sur Beethoven. En 1807, comme le dit fort bien M. Chantavoine (1), « l'auteur de la *Sonate appassionata* et de la *Symphonie héroïque* portait en lui tous les germes de son développement futur ; » son génie désormais autonome et chaque jour plus solitaire échappait aux influences et n'avait plus rien à prendre au dehors. Et ce n'est pas surtout d'une œuvre entendue par hasard, dont il n'a mentionné l'auteur ni dans sa correspondance, ni dans ses conversations, que Beethoven a pu recevoir une impression bien profonde.

Je ne vous parlerai pas de toutes les sonates pour

(1) Jean Chantavoine. *Beethoven*. Paris, 1907, p. 92.

piano de Rust. Disons quelques mots de celle en ré majeur dont vous allez entendre tout à l'heure les plus belles pages.

Rust était directeur de la chambre de musique du prince de Dessau. En 1771, Gœthe séjourna quelques temps à la cour du prince qui s'entourait volontiers de littérateurs et d'artistes. Il avait alors vingt-deux ans, Rust n'en avait guère plus de trente, et il est probable qu'ils se lièrent assez étroitement. Gœthe, en tout cas, paraît avoir tenu en singulière estime le talent du musicien qu'il appelle, dans une lettre à un de ses amis, « votre grand maître. » Rust, de son côté, éprouvait pour Gœthe l'admiration la plus vive. Quand il fut question, bien des années écoulées, d'une nouvelle visite du poète à Dessau, il se proposa de composer en son honneur une grande sonate pour piano. La première partie seule était achevée quand un triste événement vint bouleverser la vie de Rust. Son fils aîné, qui était étudiant, mourut d'une façon tragique : il se noya dans une partie de bateau. Le poète Matthisson adressa au malheureux père une poésie intitulée : *Todtenkranz eines Kindes* (Guirlande funèbre pour un enfant). Rust écrivit une mélodie sur les vers de Matthisson ; puis sa sonate lui revint à l'esprit, et l'œuvre qu'il avait commencée avec joie pour glorifier un grand homme, il la reprit, avec une inspiration bien tristement changée, pour consacrer le souvenir de son fils.

Le morceau lent intitulé *Lamentation* a pour thème la mélodie adaptée aux vers de Matthisson. Et voici où apparait la ressemblance morale de Rust et de Beethoven. Ce qui fait l'émouvante grandeur de

Beethoven, c'est cette aspiration invincible vers la joie et vers la vie qu'aucune douleur ne peut étouffer et qui éclaire d'un sourire les compositions les plus douloureuses et qui semblaient désespérées. Souvenez-vous, par exemple, de l'allegretto de la sonate dite du *Clair de lune*, si miraculeux de fraîcheur et de grâce entre l'adagio mélancolique et l'orageux finale. C'est — au génie près — un effet tout analogue que produit, dans la sonate de Rust, le menuet qui succède à la lamentation ; et il n'est pas jusqu'à la forme ancienne du menuet (elle commençait dès lors à vieillir) qui ne prenne ici le charme touchant d'une sorte de retour sur le passé. Pour accentuer le contraste, j'ai prié Madame D. d'enchaîner tout à l'heure les deux mouvements. Cette liaison n'est pas indiquée, mais elle me paraît bien dans le sentiment de l'œuvre. Le Dr Rust a pris d'autres libertés !

La dernière partie de la sonate a pour titre, ou pour épigraphe, les mots *Schwermuth und Frohsin* (Tristesse et joie). Elle est formée de deux idées musicales nettement opposées et qui alternent de telle sorte que l'idée « joyeuse », cette fois plus amplement développée, termine enfin le mouvement et la sonate. La cause de la tristesse, on la connaît. D'où vient la consolation ? Les mots *allegretto pastorale* nous avertissent, à défaut de la musique elle-même, que c'est dans la paix de la nature qu'il faut la chercher. — N'est-ce pas là le conflit beethovénien et son ordinaire issue ?

* *
*

Nous voici arrivés au terme du long chemin que nous avions à parcourir ensemble.

Nous avons vu la pure musique instrumentale naître, vers la fin du XVIe siècle, du chant et de la danse. J'ai insisté sur les sources à la fois populaires et religieuses de la sonate, qui se trouve impliquer ainsi, dès son origine, les sentiments les plus profonds et les émotions les plus universelles. Avec Kuhnau et ses successeurs italiens ou allemands, la sonate pour clavier se détache de la sonate symphonique et devient un genre distinct. Avec Emmanuel Bach, sa forme intérieure se renouvelle en se précisant. La substitution du style harmonique au style vocal du contrepoint lui donne une souplesse et une liberté qui la rendront propre à l'expression des émotions individuelles et des nuances les plus délicates de la sensibilité humaine. Bientôt, en effet, Haydn, y versant à flots l'air frais et la lumière, l'imprègne d'une grâce naturelle et naïve et d'un vif sentiment de la nature. Mozart, à son tour, l'enrichit d'une poésie profonde et charmante où s'exprime l'âme du XVIIIe siècle. Sans toucher à sa forme, il en achève le contour et la revêt d'une beauté parfaite. Enfin quelques maîtres, tels que Rust et Clémenti, s'efforcent de donner au style de la sonate une véhémence et des contrastes puissants, qui permettront d'imiter les conflits intérieurs de l'âme et le jeu dramatique des passions.

Cette évolution dernière de la sonate pour clavier se trouve singulièrement favorisée par l'invention du piano. Au vieux clavecin, d'une gracilité exquise mais un peu monotone, se substitue un instrument

puissant dont la sonorité à la fois homogène et variée détermine une technique nouvelle.

Nous voici donc, vers la fin du XVIIIe siècle, à l'un de ces moments privilégiés dans l'histoire des arts où toute une série d'efforts et de progrès antérieurs arrive à sa conclusion. Et cet achèvement de la sonate se trouve coïncider avec la crise la plus profonde de la sensibilité moderne. Il est contemporain de la Révolution française, des débuts du romantisme et de la philosophie kantienne. En tout ordre de choses, la pensée humaine se replie sur elle-même avant de tenter de nouveaux chemins. C'est vers ce moment que le jeune Beethoven, quittant sans retour sa ville de Bonn et le vieux pays Rhénan, arrive à Vienne, où Mozart venait de mourir, pour y recevoir de Haydn l'héritage de deux siècles de musique.

TABLE

Pages

AVANT-PROPOS. 1

Première Conférence (Les Origines de la Sonate). . . 5

Deuxième Conférence (Les premières Sonates pour Clavier : Jean KUHNAU) 25

Troisième Conférence (Formation de la Sonate classique : Emmanuel BACH) 53

Quatrième Conférence (HAYDN) 75

Cinquième Conférence (MOZART, CLÉMENTI, F.-W. RUST) 98

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
745
M43

Michel, Henri
La sonate pour avant
Beethoven

92

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 14 13 04 001 2